Walter Burkert, Alfred Heubeck, Jørgen Raasted, Bruno Stäblein, Rudolf Till und Reginald P. Winnington-Ingram bin ich für mannigfache Hinweise und förderliche Ratschläge zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat mein Vorhaben durch Gewährung einer Reisekostenbeihilfe und eines Druckkostenzuschusses unterstützt.

Die vorliegende Ausgabe ist Otto Seel gewidmet, dem ich die erste Anregung zu der Beschäftigung mit den Fragmenten antiker Musik verdanke. Seine persönliche Anteilnahme, sein beständiges Interesse und sein immer freundlich gewährter Rat haben meine Arbeit mehr gefördert als hier zum Ausdruck kommen kann.

Erlangen, Juli 1970 Egert Pöhlmann

Egert Pöhlmann
Denkmäler altgriechischer Musik. - Nürnberg, 1970

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 5
Einleitung 9
I. Melodien und Fälschungen aus Handschriften und Drucken 13
Nr. 1—5 Mesomedes 13
Nr. 6 Die Hormasia 32
Nr. 7—12 Anon. Bellerm. § 97—104 36
Nr. 13* Terenz Hec. 861 41
Nr. 14* Aristophanes Nub. 275—277 43
Nr. 15* Gregor Naz. Poem. mor. 1,11f. (A. Kircher) 45
Nr. 16* Pindar Pyth. 1,1—8 (A. Kircher 47
Nr. 17* Hymn. Hom. 18 (B. Marcello) 50
II. Melodien aus Inschriften 53
Nr. 18 Kopenhagen Inv. Nr. 14897 (Seikilos) 54
Nr. 19 Delphi Inv. Nr. 517, 526, 494, 499 58
Nr. 20 Delphi Inv. Nr. 489, 1461, 1591, 209, 212, 226, 225, 224, 215, 214 (Limenios) 68
III. Melodien aus Papyri 77
Nr. 21 Pap. Wien G 2315 (Euripides Or. 338ff.) 78
Nr. 22 Pap. Wien G 29825a/b recto 84
Nr. 23 Pap. Wien G 29825a/b verso 88
Nr. 24 Pap. Wien G 29825c 91
Nr. 25—27 Pap. Wien G 29825d—f 92
Nr. 28—29 Pap. Wien G 13763/1494 93
Nr. 30—33 Pap. Berlin 6870 94
Nr. 34 Pap Oxy. 1786 106
Nr. 35 Pap. Zenon 59533 110
Nr. 36—37 Pap. Oslo 1413 114
Nr. 38 Pap. Oxy. 2436 126
Nr. 39—40 Pap. Michigan 2958 130
Anhang I. Melodie und Wortakzent 140
Anhang II. Die rhythmische Notation 141
Anhang III. Die melodische Notation 142
Literaturverzeichnis 146
Abkürzungsverzeichnis 154
Bildquellenverzeichnis 156
Register 157
Tafeln . . . . . I—XVI

Einleitung

Die wichtigste Traditionsquelle antiker Literatur, die handschriftliche Überlieferung, scheidet für die antike Musik bis auf einige wenige Zufallsfunde aus, die ihre Erhaltung nur dem Umstand verdanken, daß sie Eingang in ein musiktheoretisches Corpus gefunden haben. So sind die »Mesomedeshymnen«, die V. Galilei schon 1581 herausgegeben hat, als Anhang zu dem Traktat eines Dionysios überliefert (Nr. 1—5). Aus musiktheoretischen Exzerpten stammt die 1588 von G. Zarlino veröffentlichte »Hormasia«, die ganz zu Unrecht unter die Musikfragmente geraten ist (Nr. 6). Lehrbeispiele sind die sechs Instrumentalstücke am Schluß der von F. Bellermann 1841 edierten musiktheoretischen Anonymi (Nr. 7—12). Dies war bis zum Ende des 19. Jh. das gesamte authentische Anschauungsmaterial.

Nicht verwunderlich ist, daß jene Situation schon sehr früh zu phantasievollen Rekonstruktionen antiker Musik anregte. An die zahlreichen Vergil- und Horazhandschriften mit mittelalterlichen Neumen kann hier nur erinnert werden[1]. Und in einer Terenz-Handschrift des 10. Jh finden sich zu einer Zeile der »Hecyra« nachgetragene Notenzeichen, die man als griechische Notation hat in Anspruch nehmen wollen (Nr. 13*). Ein Parallelfall zu Nr. 13* findet sich in einer Aristophanes-Handschrift des 15. Jh., die zu drei Zeilen der »Wolken« Notenzeichen von der Hand eines Scholiasten bietet (Nr. 14*). 1650 stattete der gelehrte Jesuit A. Kircher seine »Musurgia« gleich mit zwei »specimina musicae antiquae« aus (Nr. 15*—16*). Und 1724 präsentierte B. Marcello den 18. homerischen Hymnus mit griechischer Notation (Nr. 17*).

Sicheren Boden gewann die Forschung erst 1883 mit der Entdeckung des »Seikiloslieds«, der Inschrift einer Grabstele aus Aidin, durch W. Ramsay (Nr. 18). Und 1890 konnte C. Wessely ein Papyrusbruchstück der Vertonung des euripideischen Orestes vorlegen (Nr. 21). Die nächste Entdeckung waren zwei Paiane aus Delphi, Inschriften vom Athenerschatzhaus, die H. Weil und Th. Reinach 1893/94 veröffentlichten (Nr. 19/20). Der Bestand war nunmehr schon so respektabel, daß C. v. Jan die bis 1899 bekannten Reste griechischer Vokalmusik in einem Teubnerbändchen zusammenstellen konnte[2].

Seither haben nur noch Papyri Neues gebracht. 1918 legte W. Schubart einen Berliner Papyrus vor, der drei vokale und zwei instrumentale Fragmente vereint (Nr. 30—33). 1922 ließen A. Hunt und H. S. Jones einen Oxyrhynchos-Papyrus folgen, der ein Stück eines christlichen Hymnus erhalten hat (Nr. 34). Th. Reinach und J. F. Mountford faßten wieder den Bestand zusammen[3].

1931 veröffentlichte J. F. Mountford ein Notenfragment aus Kairo, drei unvollständige Tragödienzeilen (Nr. 35). 1955 besprachen S. Eitrem, L. Amundsen und R. P. Winnington-Ingram einen Papyrus aus Oslo, der Reste zweier tragischer Szenen enthält (Nr. 36—37). Bis dahin führt auch die Fragmentsammlung bei C. del Grande[4], die freilich die Berliner und Osloer Fragmente nur in Auswahl vorlegt und auf den Nemesishymnus des Mesomedes verzichtet.

[1] vgl. G. Wille 4 (1967) 227f., 253—260.
[2] C. v. Jan 5 (1895) 425—473, —, 6 (1899).
[3] Th. Reinach 11 (1926), J. F. Mountford 2 (1929).
[4] C. del Grande 7 (1960) 435—476.

Nicht mehr berücksichtigt hat C. del Grande ein Bruchstück einer Monodie aus den Oxyrhynchos-Papyri, das E. G. Turner und R. P. Winnington-Ingram 1959 herausgegeben haben (Nr. 38). Der letzte größere Fund, ein Michigan-Papyrus, wurde von O. M. Pearl und R. P. Winnington-Ingram 1965 herausgegeben (Nr. 39—40). Schließlich wurden 1962 und 1966 aus der Wiener Papyrussammlung insgesamt sieben größtenteils schon von C. Wessely erwähnte kleinere Fragmente veröffentlicht, die Nr. 21 nahestehen, und zu denen hier als Nachzügler ein achtes Stück gleicher Herkunft tritt (Nr. 22—29).

Von dem vorliegenden Bestand waren nur Nr. 1—5 und 7—12 unbefriedigend ediert. Bei diesen Stücken war es möglich, die handschriftliche Grundlage zu erweitern und so den Notentext zuverlässiger zu konstituieren. Bei Nr. 15*—17* waren die Originaldrucke heranzuziehen. Das Seikiloslied (Nr. 18), die delphischen Paiane (Nr. 19/20) und die Wiener Papyri (Nr. 21—29) wurden anhand der Originale bearbeitet. Für die übrigen Nummern wurden Photos verglichen, die, soweit nichts anderes vermerkt, die Erstausgaben begleiten.

Die Fragmente sind in vorliegender Ausgabe nach ihrer Provenienz geordnet. Nr. 1—12, 13*, 14* stammen aus Handschriften, Nr. 15*—17* aus Drucken, Nr. 18—20 von Inschriften, Nr. 21—40 von Papyri. Innerhalb der Untergruppen erscheinen die Fragmente nach der Chronologie der Erstpublikation. Zu jedem Fragment werden der Reihe nach Text mit kritischem Apparat, Transskription in moderne Notation und Kommentar vorgelegt. Alle handschriftlich oder inschriftlich erhaltenen Stücke sowie Nr. 28/29 sind im Anhang abgebildet (Abb. 5—24); Nr. 15*—17* wurden faksimiliert (Abb. 1—4).

Die Notation wurde einheitlich mit Maiuskeln wiedergegeben. Die Noten wurden genau über die zugehörigen Silben, die rhythmischen Zeichen über die zugehörigen Noten gesetzt. In fünf Fällen allerdings (Nr. 30, 32, 35, 39, 40) erwies es sich als zweckmäßig, die Notenstellung und Wort- und Silbentrennung der Originale in einer nicht akzentuierten Umschrift nachzubilden, was bei den übrigen Papyri und Inschriften, die sämtlich in scriptio continua gehalten sind, entbehrlich schien. Für weitere palaeographische Beobachtungen muß auf Photographien verwiesen werden.

Bei der Übertragung der Stücke wurden, soweit Metrum und Zeilenlänge kenntlich, auch rein paradigmatische Ergänzungen aufgenommen, von denen jedoch die Umschriften — mit begründeter Ausnahme der delphischen Paiane — freigehalten wurden. Melodische Ergänzungen über ergänztem Text wurden nicht, Ergänzungen über erhaltenem Text nur in Einzelfällen vorgenommen und durch kleingestochene Noten verzeichnet.

Wie üblich wurde bei der Übertragung C gleich a gesetzt, obwohl diese Konvention das ganze Notensystem etwa eine Terz zu hoch ansetzt[1]. Die wenigen nicht-diatonischen Stücke wurden der Bequemlichkeit halber chromatisch übertragen. Bekanntlich unterscheidet die griechische Notation nicht zwischen chromatischen und enharmonischen Stufen. Die rhythmischen Werte der Übertragung geben nur die metrischen Werte wieder: Kürze wurde als Achtel, Länge als Viertel übertragen, wenn die rhythmische Notation nichts anderes verlangt. Dabei wurde zwischen longum und langem anceps nicht unterschieden. Wenn sinnvoll, wurden durch Taktstriche Metren abgegrenzt. Die Übertragungen sind nur als Lesehilfe zu betrachten und zusammen mit den Umschriften zu benützen.

Bei der Aufnahme der Sekundärliteratur wurde, soweit es sich um Beiträge zur Textgestaltung handelt, Vollständigkeit erstrebt. Das Literaturverzeichnis beschränkt sich, da fortlaufende Forschungsberichte zur antiken Musik vorliegen, auf die zitierte Literatur. Liegen von einem Autor mehrere Titel vor, so erhalten diese Kennziffern. In den Anmerkungen wird mit Verfassernamen, Jahreszahl — gegebenenfalls mit Kennziffer — und Seite zitiert. Allgemein orientierende

[1] s. S. 143 Anm. 1.

Literatur ist im Band VIII dieser Reihe[1] zusammengestellt, der dem vorliegenden als Einführung dienen kann.

Bei der Kommentierung wurden jene Fragen, die Textgestaltung und Übertragung nicht unmittelbar berühren, ausgeschieden. Deshalb wird die ebenso entscheidende wie kontroverse Frage nach Modalität und Tonalität im System antiker Musik nicht behandelt[2]. Sofern Namen von Tonarten verwendet werden, sind immer die Transpositionsskalen des Alypios gemeint. Für die Frage nach dem Verhältnis von Wortakzent und Melodiebildung wird auf den Anhang I verwiesen; zwei weitere Anhänge stellen das System der griechischen rhythmischen und melodischen Notation dar.

Textkritische Zeichen:

ạ	unsicherer Textbuchstabe	.	unleserlicher Textbuchstabe
Ạ	unsicheres Notenzeichen	?	unleserliches Notenzeichen[3]
[ ]	Lücke	[ ]	Tilgung durch Schreiber
⟨ ⟩	Zusatz des Herausgebers	{ }	Tilgung durch Herausgeber
( )	aufgelöste Abkürzung	\ /	Zusatz über der Zeile
⌊ ⌋	Ergänzung aus Parallelquelle	⌈ ⌉	Korrektur durch Herausgeber[4]

[1] Die dort (E. Pöhlmann 1 (1960) 62—64) zu Nr. 19, Z. 16; 18; Fr. 4 und Nr. 20, Z. 8; 30 vorgetragenen Vermutungen haben sich am Original nicht bestätigt, s. S. 60, 62 und 68, 72.

[2] Eine nützliche Übersicht über die Forschung von 1894 bis zur Gegenwart bietet W. D. Anderson (1966) 11—33; vgl. auch D. B. Monro (1894), R. P. Winnington-Ingram 1 (1936), K. Schlesinger (1939), O. J. Gombosi 1 (1939), I. Henderson (1957) 347—358, R. P. Winnington-Ingram 4 (1958) 31—37.

[3] Die Verwendung des Punkts für unleserliche Noten empfiehlt sich nicht, da der Punkt ein Element der rhythmischen Notation ist.

[4] Nur bei Inschriften und Papyri.

I. Melodien und Fälschungen aus Handschriften und Drucken

Nr. 1—5

MESOMEDES

Conspectus codicum

V Venetus Marcianus app. cl. VI 10, saec. XIII—XIV, 1 JAN (de cod. aetate v. R. P. WINNINGTON-INGRAM 7 (1963) XII s.), exhibet f. 205v—206r Mesomedis carmina I—III (= nr. 1—5), notas usque ad nr. 4, 13.

C Parisinus Coislinianus graecus 173, saec. XIV, 133 JAN, f. 222v exhibet nr. 1—5, notas usque ad nr. 4, 9.

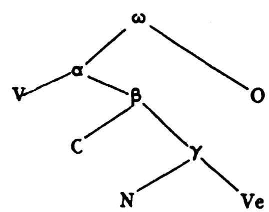
N Neapolitanus graecus III C 4, saec. XV, 78 JAN, exhibet f. 82v—83r nr. 1—5, notas usque ad nr. 5, 19.

Ve Venetus Marcianus graecus 994 (318), saec. XIV, 182 JAN, f. 228r exhibet nr. 1—5 omissis notis.

De codicibus descriptis cf. E. HEITSCH 1 (1959) 36, accedit Vaticanus graecus 1772, saec. XVI, 158c JAN, qui f. 181r—182r carmina nr. 1—5 de Ve descripta tradit.

O Ottobonianus graecus 59, saec. XIII—XIV, exhibet f. 81v—83r Ariphronis carmen in Hygiam, Mesomedis carmina IV—XI omissis notis. v. E. HEITSCH 3 (1961) 26—31.

Stemma codicum



Nr. 1

1 C Z Z Φ Φ Φ C C
Ἄειδε μοῦσά μοι φίλη,
I Φ M M
μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου,
Z⁻ Z Z E Z N N I Γ
αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλσέων
M Z N I Φ C P M Φ C
ἐμὰς φρένας δονείτω.

Nr. 2

C PM PC Φ C
5 Καλλιόπεια σοφά,
Φ NC C C C C ⅂ R Φ
μουσῶν προκαθαγέτι τερπ.νῶν,
R Φ C P M I M
καὶ σοφὲ μυστοδότα,
M I E Z Γ MP CMI
Λατοῦς γόνε, Δήλιε Παιάν,
M I ZM I Φ C C
εὐμενεῖς πάρεστέ μοι.

Nr. 1 Εἰς Μοῦσαν ἴαμβος βακχεῖος α. initium distinxit β.
1 ἴαμβος V in marg. s., om. β.
2 σποῦ VN, σπονδεῖος C superscr., om. Ve.
scholia ἴαμβος – σπονδεῖος ἴαμβος βακχεῖος
ad ll. 1—2 revocavit Bellermann.
notae cantilenae hoc modo inter se discrepant:

1 N)	C Z Z Φ Φ	C C	I	Φ M M
C)	C Z Z Φ Φ Φ	C C	I	Φ M M
V)	C Z Z Φ Φ Φ	C C		Φ M M

3 N)	Z~ Z Z EZ	N N I⁻	M ZN	I	ΦC	P M ΦC
C)	Z~ Z Z EZ	N N I~	M ZN	I	ΦC	P M ΦC
V)	Z~ Z Z Z	N N II	M ZN	I	ΦC	P M ΦC

Nr. 2 5 ἄλλως V in marg. d., initium distinxit C.
Καλλιόπεια VC Ve, Καλλιόπα N.

6 προ[υ]καθαγέτι N. ΦNC α, ΦMC Winnington-Ingram 1 (1936) 42.
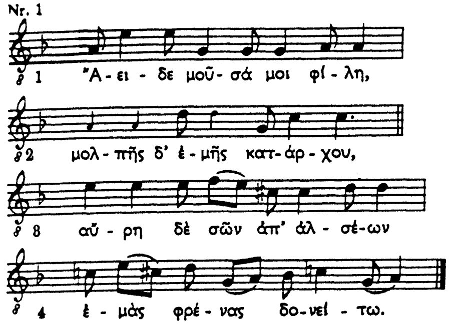
8 Δήλιε β, δ' Ἥλιε V. I⁻MP Pöhlmann, IMP Reinach, ΓMP α.

notae hoc modo inter se discrepant:
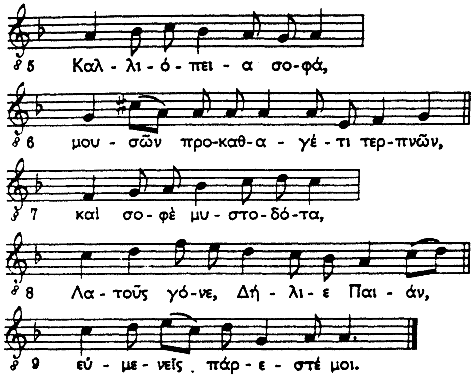
5 N)	C PM	P C Φ C	Φ NC	C C C ⅂	A Φ
C)	C PM	P C Φ C	Φ NC	C C C C[C]⅂	R Φ
V)	C PM	P C Φ C	Φ NC	C C C C⅂	R Φ

Гимн Музе (Месомед)

Nr. 1



Nr. 2



---

7 N)	P	Φ C P M I M	M I	E Z	I~ MP	C MI
C)	P	Φ C P M I M	M I	E Z	Γ MP	C MI
V)	R	Φ C P M I M	M I	E Z	Γ MP	C M

9 N)	M I	ZM	I	Φ C C
C)	M I	ZM	I	Φ C C
V)	M	ZM	I	Φ C C

Nr. 3

1 Εὐφαμείτω πᾶς αἰθήρ,
γῆ καὶ πόντος καὶ πνοιαί,
οὔρεα, τέμπεα σιγάτω,
ἦχοι φθόγγοι τ' ὀρνίθων·
5 μέλλει γὰρ †πρὸς† ἡμᾶς βαίνειν
Φοῖβος ἀκερσεκόμας εὐχαίτας.

Nr. 4

CC C C I C P C ΦΛ C
7 Χιονοβλεφάρου πάτερ Ἀοῦς,
Φ MM M M I C Φ M I Λ M
ῥοδόεσσαν ὃς ἄντυγα πώλων
M IM I I P M IZΛ Z
πτανοῖς ὑπ' ἴχνεσσι διώκεις,
M Z M Z I M ⟨I⟩ I M Z I
10 χρυσέαισιν ἀγαλλόμενος κόμαις
M I Z I M I P Φ C P PC
περὶ νῶτον ἀπείριτον οὐρανοῦ
C P M C M M M M M I M
ἀκτῖνα πολύστροφον ἀμπλέκων,
I⁻ M P M I Z I M P Λ P C
αἴγλας πολυδερκέα παγὰν
C P MM M C R Φ M M
περὶ γαῖαν ἅπασαν ἑλίσσων,
M I Z Z Z Z E I E Z
15 ποταμοὶ δὲ σέθεν πυρὸς ἀμβρότου
P M I Z Z I M P ⟨I⟩ C
τίκτουσιν ἐπήρατον ἀμέραν.

---

nr. 3 Ὕμνος εἰς Ἥλιον (♂ V) α. initium distinxit β, paragr. in marg. V. 3, 1 — 4, 10 in marg. συζυγία κατ' ἀντίθεσιν. ὁ πούς – ∪ καὶ ∪ –. γένος διπλάσιον. ὁ ῥυθμὸς (καὶ ῥυθμὸς C) δωδεκάσημος (δώδεκα N) VCN, om. Ve.

5 πρὸς α, πορτ' ἡμᾶς Heitsch metri causa, sed cf. R. Browning 1 (1963) 159, πρόσσω Wilamowitz.

C
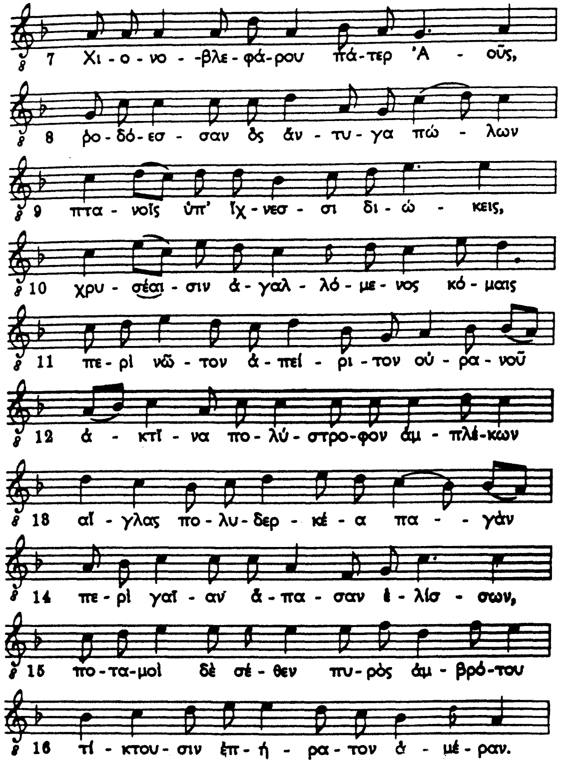
6 ἀκερσεκόμας V. εὐχαίτας VC, εὐχέτας γ.

notas praeter illud **C** l. 6 om. codd. ad rem contulit Bergk Aristoph. Thesm. 39—51, IG XIV 359* = Synes. 3, 72—75 (1 Terzaghi), Lukian Tragodopodagra 129. cf. nr. 20, 9; nr. 34, 2—3.

nr. 4 initium distinxit β.

7 χιονοβλεφάρου CNVe, χιονοβλεφάρους V.
8 ῥοδόεσσαν VCVe,, ῥοδέεσσαν N.
9 ἴχνεσσι V, ἴχνεσι β.
11 οὐνοῦ α.
16 ἐπήρατον VCVe, ἀπήρατον N, ἀκήρατον Wilamowitz.
7 **ΦΛC** Pöhlmann, **Φ/C** V, **ΦC** CN.
10 ⟨I⟩ Pöhlmann.
13 **MPΛPC** Pöhlmann, **MP/PC** N, πάγαν VCVe.
16 ⟨I⟩ Pöhlmann.
Carminis notae ll. 7—13 hoc modo inter se discrepant:

Nr. 4



---

7 N) CC C C I C P C Φ C Φ MM M M C Φ M ΛM
C) CC C C I C P C Φ C Φ MM M M C Φ M ΛM
V) CC C C I C P C Φ/C Φ MM M M I C Φ MI ΛM

9 N) M IM P M ZΛ Z M ZM Z I M I M Z I
C) M IM I P M ZΛ Z
V) M IM I I P M IZΛ Z M ZM Z I M I M Z I

11 N) M I Z I M I P Φ C P PC CP M M M M M M I M
V) M I Z I M I P Φ C P PC CP M C M M M M M M

13 N) I M P M I ZI MP/PC C P M M M C [A] R Φ M M
V) I~ M

C Φ C P M MM P P C
σοὶ μὲν χορὸς εὔδιος ἀστέρων

M I M M I P M I Z Z
κατ' Ὄλυμπον ἄνακτα χορεύει

Z Z M Z Z MZ I E Z
ἄνετον μέλος αἰὲν ἀείδων

M IZ Z M I P Φ Z Z
20 Φοιβηίδι τερπόμενος λύρᾳ,

CP M M M C P MMI ΛM
γλαυκὰ δὲ πάροιθε Σελάνα

I M I MM P M I Z Z
χρόνον ὥριον ἀγεμονεύει

MI Z I M I Φ C PMP C
λευκῶν ὑπὸ σύρμασι μόσχων·

C C C C C C PC PΦ P M
γάνυται δέ τέ σοι νόος εὐμενὴς

M I Z I M I Φ C PMPC
25 πολυείμονα κόσμον ἑλίσσων.

18 Ὄλυμπον BELLERMANN, οὔλυμπον α. ἄνακτα α, ἔναντα HERMANN, ἄληκτα BERGK.
20 Φοιβηίδι β, φοιβῆδι V. λύρᾳ N, λύρη VCVe.
21 γλαυκὰ α, κλαυκὰ V.
22 ἀγεμονεύει: ἀ minio scriptum corr. N.
24 γάνυται CHILMEAD, Vaticanus gr. 1772, γάννυται α. σοι BERGK, οἱ α.
25 πολυείμονα Monacensis 215, Parisinus 2532, BURETTE, πολυοίμονα α.

Nr. 5

I MMM{M} IM M I C P M
Νέμεσι πτερόεσσα βίου ῥοπά,

ΦM Z Z ZZ E Z I Z M
κυανῶπι θεά, θύγατερ Δίκας,
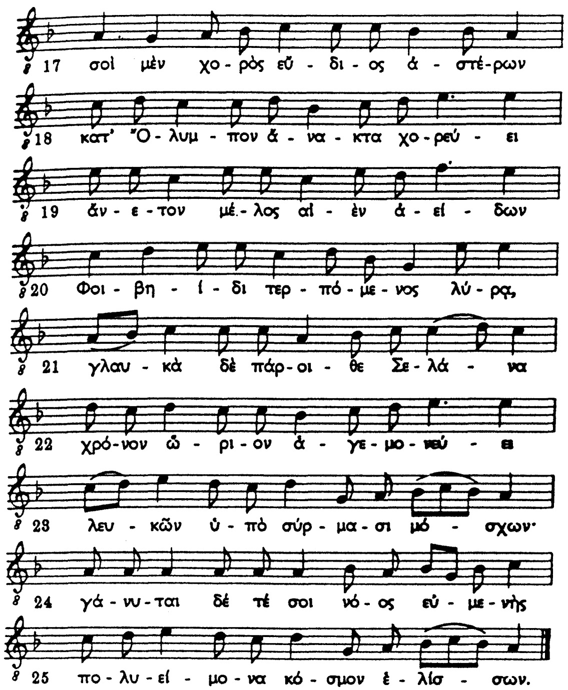
M Ʊ Ʊ ƱƱ E Z EΛƱ
ἃ κοῦφα φρυάγματα θνατῶν

Ʊ Ʊ M I Ʊ Z E I M M
ἐπέχεις ἀδάμαντι χαλινῷ,
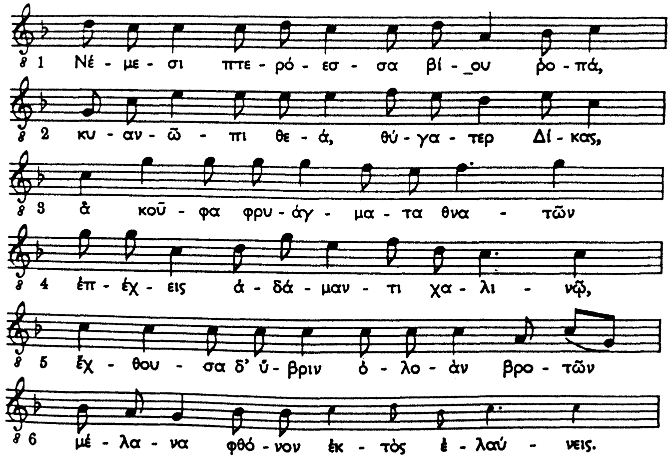
M M M M M M MM C MΦ.
5 ἔχθουσα δ' ὕβριν ὀλοὰν βροτῶν

P C Φ P P
μέλανα φθόνον ἐκτὸς ἐλαύνεις.

nr. 5 Ὕμνος Νεμέσεως V, Ὕμνος εἰς Νέμεσιν N, Εἰς Νέμεσιν Ve, om. C. initium distinxit β, paragr. in marg. V.
5 ἔχθουσα β, ἔχουσα V. ὕβριν α, ὕβριν τ' HERMANN metri causa.
6 ἐκτὸς ἐλαύνεις β. omissis notis, deest V.



Nr. 5



R Φ C Φ ⟨I⟩ I C Φ P M I
ὑπὸ σὸν τροχὸν ἄστατον ἀστιβῆ

Z E Ʊ Z I I ⟨I⟩ M Z M
χαροπὰ μερόπων στρέφεται τύχα,

M M M M M M P MC CΦ
λήθουσα δὲ πὰρ πόδα βαίνεις,

R Φ P P M I P MΛM
10 γαυρούμενον αὐχένα κλίνεις.

R Φ P C Φ P PC P M I
ὑπὸ πῆχυν ἀεὶ βίοτον μετρεῖς,

Ʊ M I Z E I M {M} M Φ M
νεύεις δ' ὑπὸ κόλπον ὀφρῦν ἀεί

Φ M M M P C M IΛI
ζυγὸν μετὰ χεῖρα κρατοῦσα.

E E E E Z Z I M I P
Ἵληθι μάκαιρα δικασπόλε

E E E Z ZI M I I Z M
15 Νέμεσι πτερόεσσα βίου ῥοπά.

I M M M M I M C P M M
Νέμεσιν θεὸν ᾄδομεν ἀφθίταν,
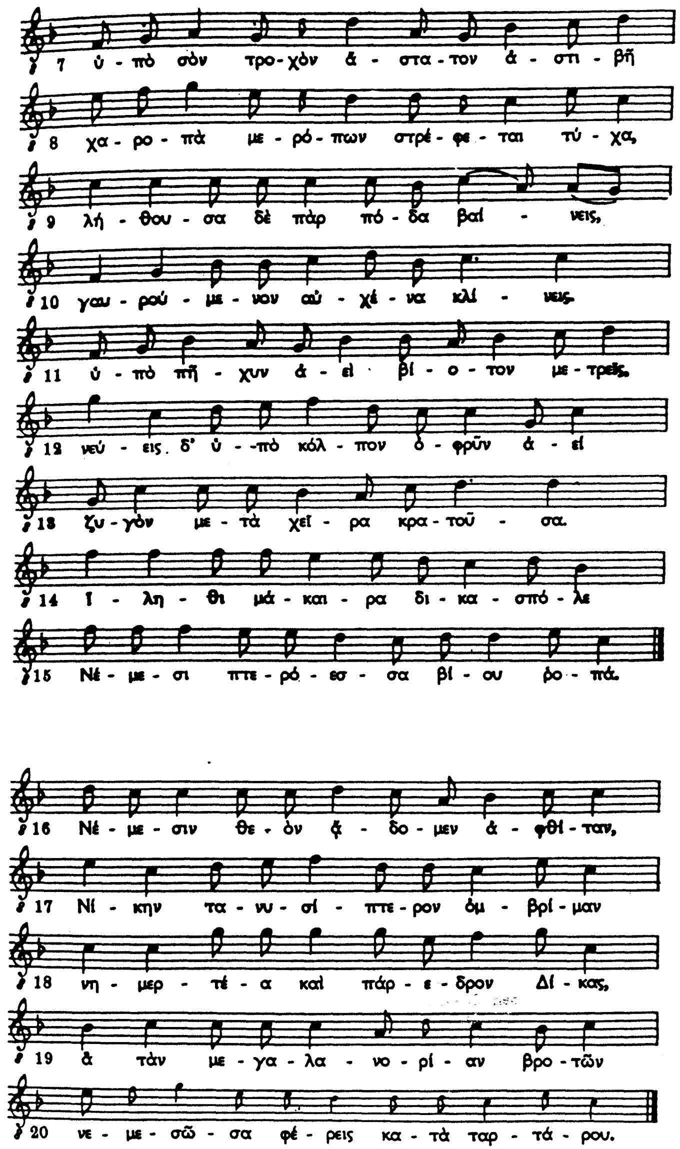
Z M I Z E I I M Z M
Νίκην τανυσίπτερον ὀμβρίμαν

M M ƱƱ Ʊ Ʊ Z E Ʊ M
νημερτέα καὶ πάρεδρον Δίκας,

P M M M M C ⟨I⟩ M P M
ἃ τὰν μεγαλανορίαν βροτῶν

Z
20 νεμεσῶσα φέρεις κατὰ ταρτάρου.

7 ἀστιβῆ β, ἀστειβὴ V.
11 βίοτον μετρεῖς α, βιοτὰν κρατεῖς Synes., Suda.
12 ὀφρῦν ἀεί Wilamowitz, ἀεὶ κάτω ὀφρῦν α, ὀφρῦν κάτω Bellermann.
13 ζυγὸν α, ζυγὸν εὖ Hermann metri causa.
14 Ἵληθι C, Wilamowitz, Ἵλαθι VNVe.
16 θεὸν ᾄδομεν ἀφθίταν Boivin in Cod. Paris. 2458, θ. α. ἄφθιτον Wilamowitz, θεῶν αἰδομένα (αἰδομέναν C) φθιτάν (φοιτᾶν Ve) α.
17 ὀμβρίμαν VNVe, ὀβρίμαν C.
18 Δίκας C, Bellermann, Δίκαν VNVe.
19 μεγαλανορίαν β, μεγάλαν ὁρίαν V.
20 νεμεσῶσα φέρεις (φέρει Wilamowitz) κατὰ Bellermann, Νεμέσεως ἀφαιρεῖς καὶ α.
1 {M} Pöhlmann, 7 ⟨I⟩ Pöhlmann, 8 ⟨I⟩ Pöhlmann, 12 {M} Jan, 19 ⟨I⟩ Pöhlmann.
7 s. ap. Lyd. mens. 184 Wünsch, 9—11 ap. Synes. ep. 95, 235 b, Suda s. v. Nemesis.



Von dem Kreter Mesomedes, dem Hofmusiker Hadrians, haben sich insgesamt dreizehn Gedichte erhalten. Längst bekannt waren zwei Stücke aus Anthologien[1], die allein unter dem Namen des Dichters überliefert sind. Drei weitere, in einer Vielzahl von Handschriften des 13.—17. Jh. vertretene Gedichte[2], der »Musenhymnus« (Nr. 1—2), »Helioshymnus« (Nr. 3—4), »Nemesishymnus« (Nr. 5), haben ihre Vertonung in antiker Notation bewahrt. Zitate aus diesen Hymnen in der Sekundärüberlieferung[3] erlaubten, diese drei Stücke ebenfalls Mesomedes zuzuschreiben. Schließlich fand K. Horna 1903 in einer Handschrift des ausgehenden 13. Jahrhunderts (O) weitere acht Gedichte[4], deren metrische und stilistische Struktur die Zuschreibung an Mesomedes nahelegte. Diese Gedichte, wiewohl in O ohne Notation, waren zum Teil auch vertont gewesen, wie die zugehörigen Scholien beweisen. Schon K. Horna hatte gezeigt, daß »Musenhymnus«, »Helioshymnus«, »Nemesishymnus« einerseits, die acht notenlosen Gedichte andererseits auf ein und dasselbe Corpus zurückgehen.

Mit einem Aufsatz von E. Heitsch hatte die von F. Bellermann begonnene, von C. v. Jan, Th. Reinach und K. Horna geförderte Arbeit an der Überlieferungsgeschichte der Mesomedestexte einen gewissen Abschluß erreicht[5]. Die Überlieferungsprobleme der Vertonung des »Musenhymnus«, »Helioshymnus«, »Nemesishymnus« aber sind noch keineswegs geklärt. Während nämlich E. Heitsch für die Textgestaltung jener Gedichte drei unabhängige Handschriften (V, N, Ve) verwenden konnte, von denen er mit Recht alle übrigen bislang bekannten Handschriften ableitet, ist die Überlieferung der Vertonung längst nicht so günstig. Ve hat keine Noten. V nur bis Nr. 4, 18. N ist bis auf zwei größere Notenlücken (Nr. 5, 6; Nr. 5, 20) vollständig notiert. Zu Nr. 3, 1—6 fehlt die Vertonung in allen Handschriften. Dazu kommen offenkundige Überlieferungsfehler auch des Notentextes, deren Verbesserung dort schwierig ist, wo man allein auf die Noten in N angewiesen ist. Eine Erweiterung der handschriftlichen Grundlage erschien daher wünschenswert.

Nun sind die Mesomedes-Vertonungen bekanntlich zusammen mit dem Traktat eines Dionysios überliefert, welcher seinerseits in den Handschriften ohne neuen Titel an den Traktat eines Bakcheios anschließt. Daher wurden alle diejenigen Handschriften nachgeprüft, zu denen C. v. Jans umfassender Katalog von Musikerhandschriften[6] nur Bakcheios verzeichnet. Dabei fand sich unter anderem, daß in einer jetzt verlorenen Wolfenbütteler Handschrift »hymni graeci cum antiquis notis musicis graecorum« vorhanden waren, deren letzte Spur ein Katalog des 18. Jahrhunderts ist[7]. Ein Vaticanus des 16. Jahrhunderts[8] enthält wie Ve die drei Hymnen ohne Noten und ohne Versabteilung und ebenfalls wie Ve anstelle des Dionysios einen pythagoreischen Text,

[1] AP XIV 63; XVI 323, s. E. Heitsch 3 (1961) 31f.

[2] s. S. 13. Die für die älteste Handschrift (V) vorgeschlagenen Datierungen schwanken vom 11.—13. Jh. (s. C. v. Jan 5 (1895) XIf.). Neuerlich setzt T. C. Skeat (bei R. P. Winnington-Ingram 7 (1963) XIIf.) den Codex ins 14. Jh.

[3] Nr. 3, 1—6 vgl. Synes. 3, 72—75 (= 1 Terzaghi) = IG XIV 359*. Nr. 5, 7f. bei Lyd. mens. 184 Wünsch, Nr. 5, 9—11 bei Synes. ep. 95, 235b, Suda s. v. Νέμεσις.

[4] Die Handschrift enthält f. 31v—33r unter dem Sammeltitel παρεξεβλήθησαν ἀπὸ τῆς μουσικῆς: [Ariphron] An Hygieia, [Mesomedes] 1. An Physis, 2. An Isis, 3. An Adrias, 4. An eine Sonnenuhr I, 5. An eine Sonnenuhr II, 6. Der Schwamm, 7. An den Schwan, 8. An die Mücke. Ausgaben: S. Lambros (1906), U. v. Wilamowitz 2 (1921) 595—607, K. Horna (1928), E. Heitsch 3 (1961). Photos sämtlicher Gedichte: R. Merkelbach (1965) 25—28.

[5] F. Bellermann 1 (1840), C. v. Jan 2 (1890), Th. Reinach 4 (1896), K. Horna (1928), E. Heitsch 1 (1959). Ed. princeps: V. Galilei (1602) 97, der die Kenntnis der Hymnen Girolamo Mei verdankt — vgl. C. V. Palisca (1960) 156, 59—63, Galilei (1602) 96f., 154; nach Galilei J. Fell (1672) 49—69; aus Codex Parisinus 2532, 126 Jan die Ausgabe von P. J. Burette (1731) 284—308, die übrigen frühen Ausgaben bei F. Bellermann 1 (1840) 20—24. Die Texte auch bei Th. Bergk (1868), U. v. Wilamowitz 2 (1921), E. Heitsch 3 (1961).

[6] C. v. Jan 5 (1895) XI—XCIII. Hieraus werden die Musikerhandschriften mit Jans Nummern zitiert.

[7] O. v. Heinemann (1913) zu Gudianus 103.

[8] Vaticanus graecus 1772, 181r—182r, 158c Jan.

der in einer abweichenden Redaktion auch bei Photios vorliegt[1]. Ein Vergleich der Lesarten zeigt, daß der Vaticanus eine direkte Kopie von Ve darstellt[2]. Erwähnenswert ist, daß einige jüngere Handschriften, in denen die Hymnen zu vermuten waren, nach dem Traktat des Dionysios eine Seite freilassen, vielleicht in Erwartung einer besseren oder vollständigeren Vorlage für die schwierigen Notentexte.

Lediglich eine Pariser Handschrift des 14. Jahrhunderts (C) mit Notation erwies sich von V, N und Ve als unabhängig[3]. C hat zwar noch weniger Noten als V und N (Nr. 1, 1—4, Nr. 2, 5—9, Nr. 4, 7—9). Doch für jene Partie der Vertonung steht die Kritik der Überlieferung nun auf sicherem Boden. Auch über das Seitenbild, die Scholien und Überschriften der gemeinsamen Vorlage von V, C, N, und Ve läßt sich nun mehr sagen.

C bietet die Hymnen auf einer Versoseite, die zwischen Dionysios und Bryennios freigeblieben war. Die Hymnen wurden offensichtlich erst später nachgetragen. Denn dem Schreiber genügte der Raum nicht, und er mußte Nr. 5, 11—20 am Fuß der Seite in vier Spalten zusammendrängen. Der übrige Text ist in zwei Kolumnen geschrieben, aber wie auch in V und N quer über die Kolumnen zu lesen. Zu Beginn findet sich die auch aus V, N und Ve bekannte, mit einem metrischen Scholion kontaminierte Überschrift Εἰς μοῦσαν ἴαμβος βακχεῖος, zu der noch σπόνδειος gehört, das unter die Noten von Nr. 1, 2 geraten ist. Jedes neue Gedicht beginnt mit Ekthesis und Initiale. Da der »Musenhymnus« und der »Helioshymnus« nur viereinhalb bzw. zwölfeinhalb Zeilen füllen, blieb jeweils die rechte Hälfte der Schlußzeile leer und konnte für die Überschrift des nächsten Gedichts verwendet werden. Nicht zu den überlieferten Überschriften aber stimmt es, daß C auch mit Καλλιόπεια (Nr. 2, 5) und Χιονοβλεφάρου (Nr. 4, 7) ein neues Gedicht beginnen läßt, wie Ekthesis und Initialen zeigen. Schließlich findet sich am linken Rand in der Höhe von Nr. 2, 9 bis Nr. 4, 7 ein weiteres, auch aus den übrigen Handschriften bekanntes Scholion.

Genau das gleiche Seitenbild bietet bis in Einzelheiten die Handschrift N, die lediglich den Gedichtanfang bei Καλλιόπεια übersehen hat. V dagegen zeigt eine folgenreiche Abweichung gegenüber dem Seitenbild der aus C und N zu erschließenden Vorlage: Die am Ende des »Musenhymnus« freie Halbzeile wurde gleich für den Beginn des »Helioshymnus« benützt. Dadurch vertauschten in V die rechte und linke Spalte des »Helioshymnus« ihren Platz, dessen Überschrift geriet zwischen die Spalten, das Scholion wurde in zwei Stücke zerrissen und in der Mitte und am rechten Rand untergebracht. Deshalb mußten jetzt Gedichtanfänge durch Paragraphos (zu Nr. 3, 1 und Nr. 5, 1) oder den Vermerk ἄλλως (zu Nr. 2, 5) gekennzeichnet werden. Trotzdem hat die gesamte Nachkommenschaft von V die Anordnung nicht mehr durchschaut und die Reihenfolge der Verszeilen immer mehr verwirrt. Ve schließlich, ohne Noten und wie Prosa fortlaufend geschrieben, markiert Versende durchwegs mit : und Gedichtschluß mit : + (nach Nr. 2, 9), mit :· (nach Nr. 3, 6) und : — (nach Nr. 4, 25 und Nr. 5, 20). Dreimal, vor Nr. 1, Nr. 3 und Nr. 5, stehen Initialen. Die Überschriften zum »Musenhymnus« und »Helioshymnus« stehen hier im fortlaufenden Text, die zum »Nemesishymnus« ist am rechten Rand nachgetragen, das zweite Scholion ist entfallen.

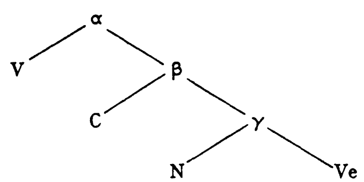
[1] Phot. Bibl. 249, wo das Stück als Pythagoras-Vita geführt wird, s. O. Immisch (1919). Ve und der Vaticanus sind zwar gegenüber Photios noch weiter gekürzt, bieten aber am Ende eine knappe Seite Text mehr als Photios.

[2] Der Vaticanus teilt alle Sonderlesungen von Ve: Nr. 5 Titel Εἰς Νέμεσιν, Nr. 5, 16 φοιτᾶν. Seine Sonderlesungen sind: Nr. 4, 7 χιονοβεφάρου, Nr. 4, 9 ἐπ' ἴχνεσι, Nr. 4, 24 γάνυται.

[3] Parisinus Coislinianus gr. 173, 222v, 138 Jan. Genaue Beschreibung: I. Düring 1 (1930) XXXf. C enthält: 1. Nicephori Gregorae comm. ad Synes. de insomniis, 2. Synes. de insomniis, 3. schol. ad Ptol. harm., 4. diagramma, 5. schol. ad Ptol. harm., 6. Ptol. harm., 7. Ptol. geogr., 8. Porph. ad Ptol. harm., 9. Nikom. harm., 10. Domnini ench. ar., 11. Ocelli de universi natura, 12. Bakch. intr. mus., 13. Dion. intr. mus., 14. Mesomedes (222v), 15. Bryenn. harm., 16. Theon. Alex. prooemium. 4—6, 8—10, 12, 14, 15 sind auch in Ve überliefert.

Die von V und N abhängigen Handschriften und frühen Ausgaben brauchen nach E. Heitschs Untersuchung[1] nicht mehr besprochen zu werden. Ebenso scheidet der neue Vaticanus, da von Ve abhängig, für die Textgestaltung aus. Es verbleibt nur die Frage, in welchem Verhältnis V, C, N und Ve zueinander stehen. E. Heitsch hatte V, N und Ve direkt von einem Hyparchetypus α abgeleitet[2], was sich nun nicht mehr halten läßt. Freilich sind, wie die sämtlich im kritischen Apparat verzeichneten Trenn- und Bindefehler zeigen, die vier Handschriften voneinander unabhängig und von der gleichen Quelle α abzuleiten. Ferner ist aus V, C, N und Ve zu erschließen, daß schon in α zum »Musenhymnus« Überschrift und metrische Glossen kontaminiert waren, daß sich zwar drei Überschriften, aber fünf Gedichtanfänge fanden und daß in α wie in N die zweite Hälfte von Nr. 5, 6 keine Noten trug, weshalb V auch den Text ausfallen ließ.

Vier weitere Stellen aber zeigen, daß die vier Handschriften nicht direkt aus α abzuleiten sind. Zu Nr. 3, 6 bieten VC das richtige εὐχαίτας, NVe dagegen das schon metrisch unmögliche εὐχέτας. Dazu fügt sich, daß VC durch ἄλλως bzw. Initiale und Ekthesis mit Nr. 2, 5 zu Recht ein neues Gedicht beginnen lassen, während NVe die zwei Stücke zu einem zusammennehmen. Dies beweist für NVe eine gemeinsame Vorstufe γ. Ferner hat V zu Nr. 1, 1 am Rand richtig eine metrische Glosse ἴαμβος, die in dem σπονδεῖος ἴαμβος βακχεῖος zu Nr. 1, 2 ihre logische Fortsetzung findet, CNVe aber lassen das erste ἴαμβος aus. Schließlich steht Nr. 4, 9 allein in V das metrisch erforderliche ἴχνεσσι[3], CNVe dagegen ἴχνεσι. Die Fehlergemeinschaft in CNVe führt auf ein weiteres Zwischenglied β. Damit ergibt sich das folgende Stemma:



Vergleicht man die im kritischen Apparat bis Nr. 4, 13 verzeichneten Varianten der Notation in V, C und N[4], so bestätigt sich das am Text gewonnene Stemma. Denn C und N rücken durch Fehlergemeinschaft häufig gegenüber V zusammen. Doch ist auch V oft aus CN zu verbessern. Häufig sind Auslassungen, die sich gelegentlich als Haplographien erklären lassen (Nr. 1, 1; Nr. 2, 6), noch öfter aber anders zu deuten sind: Akzente und Spiritus mußten sich in α mit den Noten in die Oberzeile teilen, was in V noch am deutlichsten zu erkennen ist. So wird es verständlich, wenn in sechs Fällen der Akut die Note **I** verdrängt hat[5]. Dreimal freilich scheint **I** einfach übersehen zu sein[6]. Man wird daher versuchen, bei Notenlücken auf

[1] E. Heitsch 1 (1959).

[2] E. Heitsch 1 (1959) 41—43.

[3] C. v. Jan 5 (1895) 464 liest ἴχνευσι, was für α auf ἴχνεσσι führte.

[4] Nachprüfung von V und seinen Abschriften ergab, daß C. v. Jan 5 (1895) 462, 464, —, 6 (1899) 48, 50 zu ἄντυγα Nr. 4, 8 eine Note **I**, zu ἀκτῖνα Nr. 4, 12 eine Note **C** übersehen hat. Eine weitere Note **I** zu ἴχνεσσι Nr. 4, 9 hatte Jan in den Apparat verwiesen. C tilgt Nr. 2, 6 ein sechstes **C**. N tilgt Nr. 4, 14 eine Note **A** und verbessert darüber zu **R**, wiederholt Nr. 5, 16 ein mißglücktes **C** am Rand und verwendet eckige und runde (Nr. 5, 18 zu δίκας) Formen der Note **Ʊ** nebeneinander.

[5] Nr. 2, 8 Παιάν, Nr. 4, 8 ἄντυγα, πώλων, Nr. 4, 9 ἴχνεσσι, διώκεις, Nr. 4, 12 ἀμπλέκων. Die Möglichkeit der Verwechslung von Noten und Akzenten beweist, daß in α für Noten und Text die gleiche Tinte verwendet wurde. F. Bellermann 1 (1840) 62 hatte schon mit der Verwechslung von Lesezeichen und Noten gerechnet.

[6] Nr. 1, 2 ἐμῆς, Nr. 2, 9 εὐμενεῖς, Nr. 4, 9 ὑπ'.

Akutsilben in der nur in N überlieferten Partie die Note **I** einzusetzen, wenn auf diese Weise eine sinnvolle Melodieführung zustande kommt, und sonst die vorhergehende Note wiederholen. Ferner zeigt der Vergleich der Handschriften — wofür auf die Abbildungen verwiesen wird —, daß vor allem N bei Lücken die Noten willkürlich neu verteilt. So bietet V und dessen Abschriften P und Mo[1] in Nr. 4, 8 (**I C Φ M**) ἄ ν τ υ γ α π ώ-, in Nr. 4, 12 (**CP M C**) ἀ κ τ ῖ ν α, N dagegen schreibt (**C Φ M**) ἄ ν τ υ γ α und (**C P M**) ἀ κ τ ῖ ν α, wodurch beidemal eine Akzentbeugung entsteht. Doch mögen sich solche Fehler schon in α gefunden haben.

Faßt man die einhellig überlieferten Notenzeichen zusammen, so ergibt sich ein Ausschnitt aus der lydischen Leiter mit den Notenzeichen **ᒣ** (e), **R** (f), **Φ** (g), **C** (a), **P** (b), **M** (c^1), **I** (d^1), **Z** (e^1), **E** (f^1), **Ʊ** (g^1), wozu ein leiterfremdes **N** (cis^1) aus dem chromatischen Hypolydisch kommt.

Zu einer Reihe von Varianten in den drei Handschriften hat die Note **R** (f) geführt. So liest man bei Nr. 2, 6 in VC ein **R**, in N ein **A**, bei Nr. 2, 7 dagegen in V ein **R**, in CN dagegen ein **P**. Schließlich hat sich N bei Nr. 4, 14 noch einmal zu **A** verlesen, den Irrtum aber am oberen Rand zu **R** verbessert. Von hier an hat N das Zeichen verstanden: Zu Nr. 5, 7; 5, 10; 5, 11 ist **R** einwandfrei wiedergegeben. Die Fehler verteilen sich offenbar auf β und N, da das **R** in V immer richtig erscheint. 2, 7 hat β offensichtlich das **R** durch Rho, den lateinischen durch den griechischen Buchstaben ersetzt, was CN mechanisch übernehmen. N dagegen versteht bei Nr. 2, 6 und 4, 14 das **R** nicht, wird aber durch das wiederholte Auftreten des Zeichens aufmerksam und verbessert wenigstens Nr. 4, 14 sein im Rahmen der Tonart sinnloses **A**.

Die Diskussion einer weiteren Variantenreihe erledigt sich durch das Hinzutreten von C. C. v. Jan hatte in V viermal die Note **H** = es^1 gelesen (Nr. 1, 3f., Nr. 2, 6), der in N jeweils ein **N** = cis gegenüberstand[2]. Doch ist jenes vermeintliche **H** nichts weiter als ein kursives **N**, wie es V im Text auch als Schlußbuchstaben verwendet. Diese von C. v. Jan schon erwogene Deutung nahm Th. Reinach auf und erklärte das **N** im »Musenhymnus« als einen leiterfremden Ton[3], wie er sich auch in dem **O** = h des anonymen Delphischen Hymnus findet[4]. O. J. Gombosi wollte die vier **N** bzw. **H** auf schlecht leserliches **M** der Vorlage zurückführen[5]. Da C nun aber wie N viermal eindeutig das **N** überliefert, verbietet sich eine solche wiederholte Emendation von selbst. Freilich wird man trotzdem gegen Th. Reinachs Versuch, den »Musenhymnus« dem Mesomedes abzusprechen und ihn wegen des chromatischen **N** in die Zeit des ähnlich chromatisierten delphischen Hymnus zu rücken[6], skeptisch bleiben — wenn auch ein höheres Alter der Texte jener Prooimien nicht unwahrscheinlich ist[7].

Eine Variante in Nr. 2, 8 jedoch verlangt eine Verbesserung gegen alle Handschriften. Dort findet sich in VC ein klar leserliches **Γ** = f^1, das gleiche Zeichen mit mehrfach gebrochenem Querstrich in N. Es gehörte in das sogenannte »Synemmenon-Tetrachord« des Lydischen, das hier mit keiner weiteren Note vertreten ist, und ist vor allem deswegen sinnlos, weil kurz vorher das reguläre **E** = f^1 und **Z** = e^1 aus der Normalform der lydischen Leiter stehen. Schon Reinach hatte hier zu **I** = d^1 verbessert[8]. Der Fehler geht vielleicht auf ein **I˜** wie in Nr. 1, 3; 4, 13 zurück, das zu einem Zeichen zusammengerückt war und in Minuskel als Gamma gelesen werden mußte.

[1] Parisinus 2532, 126 Jan, Monacensis 215, 69 Jan, Abbildungen bei F. Bellermann 1 (1840) Taf. If.

[2] C. v. Jan 5 (1895) 458.

[3] Th. Reinach 4 (1896) 17.

[4] s. S. 67.

[5] O. J. Gombosi 1 (1939) 132f.

[6] Th. Reinach 4 (1896) 19, 22.

[7] s. S. 28.

[8] Th. Reinach 4 (1896) 16f.

Die zahlreichen Notenlücken scheiden sich in verschiedene Gruppen. Nr. 5, 7 fehlt zu τροχόν Nr. 5,19 zu μεγαλανορίαν jeweils auf der Akzentsilbe die Note. Ergänzt man hier ein I[1], so ergibt sich eine akzentgerechte Melodieführung. Nr. 5,8 ist der Akut zu στρέφεται auf das φ geraten und hat

I M IM IM IM

wohl ein I zu der zweiten Silbe verdrängt. Nr. 4, 10 bietet V ἀγαλλόμενος, N ἀγαλλόμενος.

MP C

Nr. 4,16 findet sich in N —τον ἁμέραν. Beidemal haben sich nach dem Verlust eines I auf der

I M ⟨I⟩ I M M P ⟨I⟩ C

Akzentsilbe die Noten verschoben[2]. Mit ἀγαλλόμενος und -τον ἁμέραν wäre der Akzentuierung wieder Rechnung getragen. Die Ergänzung eines I empfiehlt sich jedoch nicht 4,15 bei σέθεν, 5,8 bei μερόπων, wo zwar ebenfalls die Akzentsilbe ohne Note geblieben ist, ein I $= d^1$ aber den Akut tiefer legen würde als die umgebenden unbetonten Silben. Doch könnte man hier an eine Haplographie denken und die vorhergehende Note wiederholen[3].

Kein Anhaltspunkt bietet sich schließlich an folgenden Stellen: Nr. 1, 2 fehlen, wohl durch σπονδεῖος verdrängt, zwei, gleich darauf noch eine Note. Nr. 3 ist — bis auf eine versprengte Note C in V — ohne Notenzeichen geblieben. Man möchte annehmen, daß diese Verse, die ein gesondertes Prooimion darstellen, nie vertont waren. Nr. 5, 6 fehlen zur zweiten Vershälfte in CN die Noten, V läßt auch den Text ausfallen. Diese Lücke hat F. Bellermann geschickt aus der Vertonung von Nr. 5, 10 ergänzt[4]. Schließlich hat Nr. 5, 20 außer einem Z $= e^1$ zur ersten Silbe alle Noten verloren. Hier bietet sich die Vertonung von Nr. 5, 8 an, die auch mit Z beginnt und vielleicht nicht zufällig auch der Akzentuierung von Nr. 5, 20 entspräche. Immerhin ist eine ähnliche Refrainwirkung, wie sie durch eine solche Ergänzung entstünde, in Nr. 4 belegt. Dort wiederholt ebenfalls die Schlußzeile die Melodie einer vorhergehenden Zeile (Z. 23), wobei beidemal keine Akzentbeugung entsteht.

Mit Dittographie hat schließlich C. v. Jan Nr. 5, 12, an einer auch textlich verderbten Stelle, gerechnet und eins von den drei M zu ὀφρῦν gestrichen[5]. Ähnlich ist Nr. 5, 1 zu beurteilen. Verteilt man dort vom Zeilenende beginnend die Notenzeichen nach dem Wortakzent, so entfallen auf πτερόεσσα fünf Noten. Streicht man das zweite M, so entsteht — wie auch in Nr. 5, 12 — eine akzentgerechte Vertonung.

Die rhythmische Notation in den Handschriften ist, verglichen mit zeitgenössischen Musikpapyri, äußerst sparsam. Gelegentlich finden sich einzelne Längezeichen (Nr. 1, 3 Z^{-} und I^{-}, Nr. 2, 8 I^{-}, Nr. 4, 13 I^{-}), doch nur das Z^{-}, das auf Spondeus statt Iambus hinweist, scheint sinnvoll. Gewiß sind auch manche Längezeichen, wie schon die Varianten in den Handschriften zeigen, verlorengegangen, doch darf kaum angenommen werden, daß ursprünglich jede Länge bezeichnet war.

Größere Bedeutung hat das zu Nr. 4 und 5 insgesamt sechsmal überlieferte Leimma (Nr. 4, 8; 4, 9; 4, 21; 5, 3; 5, 10; 5, 13). V und C gehen hier, soweit sie Noten überliefern, mit N zusammen. Das Leimma findet sich dort, wo die Normalform der Zeile ◡◡–◡◡–◡◡–◡– durch Katalexe zum Paroemiakus wird, und steht anstelle der unterdrückten Kürze zwischen der vorletzten und der letzten Note oder Notengruppe. Der Wert des Leimma ist dabei, wie die Papyri gezeigt haben, der vorhergehenden Silbe zuzuschlagen. Aus der Klausel ♩ ♪♩ wird demnach ♩. ♩. Zu vergleichen sind Nr. 4, 23 = 4, 25, wo bei Katalexe die vorletzte Silbe drei Noten trägt, was auf die Rhythmisierung ♪♪♪ ♩ führt.

[1] s. S. 24 f.
[2] s. S. 25.
[3] s. S. 24.
[4] F. Bellermann 1 (1840) 82.
[5] C. v. Jan 5 (1895) 470.

Nun fehlt aber an manchen katalektischen Versenden das Leimma (Nr. 4, 14; 4, 18; 4, 19; 4, 22; 5, 4; 5, 9)[1], was nicht verwunderlich ist. Jeder Schreiber, der das Leimma nicht als Pause oder Dehnung, sondern als Notenzeichen betrachtete, mußte am Ende einer jeden katalektischen Zeile eine vermeintliche Note Λ auf der letzten Silbe übrigbehalten. Wirklich steht, wie R. Wagner gezeigt hat[2], das Leimma, soweit jeweils erhalten, in den Handschriften meist zusammen mit der letzten Note auf der letzten Silbe — was aber nicht, wie R. Wagner meinte, beweist, daß es rhythmisch der letzten Silbe zuzuschlagen sei.

Zwei Stellen legen nahe, ein Leimma zu rekonstruieren: Zu erwarten wäre es auch Nr. 4, 7

Φ C MP PC

und Nr. 4, 13, wo sich statt dessen mit ἀούς (V, ἀοῦς CNVe) bzw. πάγαν[3] (VCNVe) je ein falscher Akut findet — wohl eine Spur eines schlecht überlieferten Λ der Vorlage. Ähnlich ist vielleicht

MC CΦ

Nr. 5, 9 βαίνεις zu beurteilen, in der Notenwiederholung[4] eine Parallele zu 4, 13, der es allerdings an einem paläographischen Anhaltspunkt fehlt.

R. P. Winnington-Ingram hatte vermutet, daß die Klauseln ohne Leimma zwar auch gedehnt, jedoch als ♩ ♩. zu rhythmisieren seien, und so das zeitweilige Fehlen des Leimma erklären wollen[5]. Doch wird man an den nun verbleibenden sechs Stellen wohl mit dem Ausfall eines Leimma rechnen und entsprechend übertragen dürfen, vor allem, wenn man bedenkt, daß diese sämtlich in die nur noch in N überlieferte Partie fallen. Analog wurde bei Nr. 1, 2; 1, 4 und Nr. 2, 9 verfahren.

Eine gewisse Schwierigkeit bei der Übertragung bieten die katalektischen Fälle, bei denen die vorletzte Silbe zwei Noten trägt. Teilte man hier den Zeitwert der unterdrückten Kürze der letzten der beiden Noten zu, so schlüge der Rhythmus um, und man erhielte ♪♩ ♩ anstelle der normalen Klausel ♩ ♪♩. Jene Fälle (Nr. 4, 8; 4, 13; 4, 21; 5, 9) werden daher als ♩♪ ♩ übertragen, das Leimma also der ersten der beiden Noten zugerechnet, obwohl eine solche Verwendung bislang nicht nachzuweisen war. Sicher scheint immerhin, daß das Leimma seinen Ort am Platz der unterdrückten Kürze hatte, den es auch im Fall einer solchen Komplikation nicht verlassen konnte.

Die drei Überschriften, wie man sie schon für α voraussetzen muß, stammen von einem Schreiber, der glaubte, es mit einem »Musenhymnus«, »Helioshymnus«, »Nemesishymnus« zu tun zu haben und den Texten die entsprechenden Titel entnahm. Dem Seitenbild zufolge liegen aber fünf Gedichte vor, erst drei Prooimien, Nr. 1, 1—4 an die Muse, Nr. 2, 5—9 an Kalliope und Apollon, Nr. 3, 1—6 an Phoibos Apollon. Daran schließen sich ein Hymnus an Helios (Nr. 4, 7—25) und an Nemesis (Nr. 5). Nun kann der »Musenhymnus« unmöglich ein zusammenhängendes Stück sein. Schon G. Hermann[6] und U. v. Wilamowitz[7] hatten die ionisch vokalisierten iambischen Tetrameter Nr. 1, 1—4 von den dorisch vokalisierten Hexametern mit trochaeischer Klausel Nr. 2, 5—9 getrennt und so den vermeintlichen »Musenhymnus« in zwei selbständige Prooimien zerlegt, was V durch das ἄλλως, C durch Ekthesis und Initiale bestätigen. Das Seitenbild ist demnach älter als die Überschriften. Dann muß man aber auch folgern, daß Ekthesis und Initiale in CN,

[1] Nr. 5, 6 und Nr. 5, 20 haben die Notation ganz oder teilweise eingebüßt.
[2] R. Wagner 1 (1921) 287—289.
[3] πάγαν »Fessel« kommt schon metrisch nicht in Betracht.
[4] C. v. Jan 5 (1895) 464 hatte die wiederholten P und C als Dehnungen gedeutet, wofür es keine Analogien gibt.
[5] R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 82 f.
[6] G. Hermann (1877) 343.
[7] U. v. Wilamowitz 1 (1903) 97.

Zeichen für Gedichtschluß in Ve, Wechsel des Metrums und Einsetzen der Notation zu Nr. 4, 7 den Beginn eines neuen Gedichts anzeigen. U. v. Wilamowitz hatte die Sonderstellung von Nr. 3, 1—6 klar erkannt: »Die ersten sechs Verse haben keine Noten; sie können ein altes Prooemium sein oder bilden doch ein solches nach[1]«. Der Inhalt allein würde die Abtrennung nicht zwingend fordern. Wohl geht das Prooimion auf Apollon, der Hymnus dann aber auf Helios. Doch finden sich die ersten Belege für die Identifikation von Apollon und Helios schon früh[2]. Daß im Sprachlichen nach Nr. 3, 6 ein Bruch vorliegt, hat E. Heitsch klar herausgestellt, ohne jedoch die Abtrennung vorzunehmen[3]. Die handschriftlichen Kriterien zwingen nun dazu, Nr. 3, 1—6 als selbständiges Prooimion zu betrachten und zu den beiden anderen Prooimien zu ziehen. Noch einen Schritt weiter als U. v. Wilamowitz geht P. Maas, der vermutet, daß die Texte der drei Prooimien sämtlich älter als Mesomedes seien, aber einräumt, daß die beiden Musenprooimien wohl von Mesomedes neu vertont sein können[4].

Für die Textgeschichte höchst aufschlußreich sind die metrisch-musikalischen Scholien, die schon für α vorauszusetzen sind und Parallelen in O, dem notenlosen Zweig der Mesomedes-Überlieferung finden. Schon F. Bellermann hatte ein Scholion erschlossen, das die rein iambische Zeile Nr. 1, 1 durch ἴαμβος, die katalektische Zeile Nr. 1, 2 mit σπονδεῖος ἴαμβος βακχεῖος erklärt[5], später aber zum Teil dem Titel, zum Teil den Notenzeilen zugeschlagen wurde. Es kann von jedem Glossator stammen, der, anstatt mit iambischem Metron und Katalexe zu rechnen, eine Zeile schematisch nach Versfüßen abteilt.

Eine andere Terminologie verwendet ein zweites längeres, an seinem Platz sinnloses Scholion: συζυγία κατ' ἀντίθεσιν. ὁ πούς –υ καὶ υ–. γένος διπλάσιον. ὁ ῥυθμὸς δωδεκάσημος. CN bieten es am linken Rand auf der Höhe von Nr. 2, 9 bis Nr. 4, 7, V verteilt es auf den rechten Rand und den Raum zwischen den Kolumnen, Ve gibt es auf. F. Bellermann, W. Christ, C. v. Jan und U. v. Wilamowitz hatten vergeblich versucht, dieses Scholion mit den Iamben oder Hexametern der Musenprooimien in Einklang zu bringen[6]. Th. Reinach und K. Horna erkannten, daß der Schreiber in α das Scholion dem Beginn des Helioshymnus (Nr. 4, 7) zuordnen wollte[7]. Doch auch dort ist es sinnlos, obwohl es in sich völlig verständlich ist: Mit der Terminologie des Aristoxenos oder des Aristeides Quintilianus[8] beschreibt der Scholiast einen choriambischen Dimeter. Dieser zählt zwölf Zeiteinheiten, jeder Choriambus ist, wie schon sein Name sagt, aus χορεῖος = Trochaeus und Iambus zusammengesetzt, zwei einander entgegengesetzte Bestandteile, die ihrerseits zum »doppelten Geschlecht« gehören, da sich ihre Arsis und Thesis wie 1 : 2 verhalten.

Daß der Scholiast die aristoxenische Terminologie auch so verstand, läßt sich aus dem notenlosen Zweig der Mesomedes-Überlieferung zeigen. Dort, im Codex Ottobonianus, finden sich zu weiteren drei Gedichten Scholien, die dem zum »Helioshymnus« entsprechen. Zusätzlich wird die Tonart der (nicht überlieferten) Vertonung genannt.

An seiner Stelle sinnvoll ist das zum »Isishymnus« überlieferte Scholion: ἡ συζυγία πυρρίχιος καὶ ἴαμβος· γένη δύο, ἴαμβος διπλάσιον καὶ πυρρίχιος ἴσον. ὁ ῥυθμὸς δεκάσημος.

[1] U. v. Wilamowitz 2 (1921) 604.
[2] Etwa Parm. VS 28 A 20, Oinopides VS 41, 7, Aischyl. Bassarai 83 Mette, Eur. Phaeton Fr. 781, 11—13 Nauck.
[3] E. Heitsch 2 (1960) 145.
[4] P. Maas 1 (1933) 156 mit Anm. 1 f.
[5] F. Bellermann 1 (1840) 53 f.
[6] F. Bellermann 1 (1840) 54, W. Christ (1874) 600, C. v. Jan 5 (1895) 461 f., U. v. Wilamowitz 1 (1903) 97, Anm. 2.
[7] Th. Reinach 4 (1896) 13 Anm. 1, K. Horna (1928) 21.
[8] Aristox. harm. II 34 M und Aristeid. Quint. I 52 f. M, Aristox. rhythm 296—300 Mor. und Aristeid. Quint. I 34 ff. M.

ὑπολύδιος ὁ τρόπος. Zehnzeitige Zeilen aus Pyrrhichius + Iambus führen genau auf das Metrum des Isishymnus, paeonische Dimeter mit allen Möglichkeiten der Auflösung und Kontraktion. Der bei Aristoxenos selbständige Paeon wird hier wie bei Bakcheios zerlegt[1]. Die Angabe der Tonart beweist, daß das Stück ursprünglich mit Noten überliefert war.

Das Scholion zum »Physishymnus«: Πυθαγόρου. ὁ πούς προκελευσματικός. ὁ ῥυθμὸς ὀκτάσημος. ὁ τρόπος λύδιος hat K. Horna nur mit Mühe mit den Spondeen des Physishymnus verbinden können. Mit προκελευσματικός ist nach Horna hier nicht die Doppelkürze gemeint, sondern deren Verdoppelung, die kontrahiert mit dem Spondeus zusammenfällt[2]. Der Hymnus bietet spondeische katalektische Dimeter ohne Auflösung. Man könnte daher als Zeiteinheit die Länge ansetzen. Wenn der Scholiast trotz der Katalexe acht Zeiteinheiten zählt, so mag er im Notentext seiner Vorlage am Versende ein zweizeitiges Leimma gelesen und mitgezählt haben. Doch bleibt es zu erwägen, den metrischen Teil des Scholions auf den »Schwan« des Mesomedes zu beziehen, wo sich anapaestische Monometer finden, die schon U. v. Wilamowitz wegen der Vielzahl der Auflösungen als Prokeleusmatiker aufgefaßt hat[3].

Schließlich ist zu dem ersten der beiden Gedichte »An eine Sonnenuhr« ein umfangreicheres Scholion überliefert, das in zwei Hälften zerfällt. Der erste Abschnitt: ἡ συζυγία ἰάμβου καὶ τροχαίου. ὁ τρόπος λύδιος. ὁ ῥυθμὸς δωδεκάσημος· γένος διπλάσιον würde, nähme man die Reihenfolge Iambus—Trochaeus wörtlich, auf antispastische Dimeter führen, ein nur zur Erklärung des Glykoneus oder verwandter Maße ersonnenes Gebilde[4]. Vertauschte man die beiden Elemente, so ergäben sich wieder zwölfzeitige choriambische Dimeter, die schon das Scholion zum Helioshymnus beschrieben hatte. Doch weder Antispaste noch Choriamben finden sich in dem zugehörigen Gedicht: »An die Sonnenuhr I« ist, wie der Helioshymnus (Nr. 4), Nemesishymnus (Nr. 5), An Adrias, An die Sonnenuhr II, Schwamm, Mücke, Sphinx, in anapaestischen Dimetern mit Katalexe, in »Cholanapaesten«, die P. Maas »Mesomedeen« benennen wollte[5], niedergeschrieben. Das Scholion zum Helioshymnus und der erste Teil des Scholions zu »An die Sonnenuhr I«, scheinen somit irrtümlich an ihren jetzigen Platz geraten zu sein und gehörten vielleicht zu zwei verlorenen Gedichten.

Es bleibt noch der zweite, umfänglichere Abschnitt des Scholions zu »An die Sonnenuhr I«, offensichtlich eine spätere Glosse, die ohne Erfolg den an eine falsche Stelle geratenen ersten Abschnitt deuten und mit den anapaestischen Elfsilblern in Verbindung bringen möchte: ὡς μὲν πρὸς ὅλον τὸν στίχον ὃ ῥυθμὸς δωδεκάσημος, ἕνδεκα γάρ ἐστι συλλαβῶν, ἡ δὲ τοῦ στίχου τελευταία οὖσα τὸν τόπον, ἑνὸς λείποντος χρόνου, ὅτι δωδεκασύλλαβος ὁ στίχος ἐστίν, ἡ τελευταία συλλαβὴ γ' χρόνων ἐστίν. Dies schreibt offensichtlich ein Byzantiner, der nicht mehr Quantitäten mißt, sondern Silben zählt und die Angabe δωδεκάσημος der gewanderten Glosse mit der Tatsache ausgleichen will, daß die Cholanapaeste Elfsilbler sind. Freilich verwechselt er Silbe und Zeiteinheit — haben ja die Cholanapaeste nicht elf oder zwölf, sondern fünfzehn χρόνοι πρῶτοι — und erklärt die Zwölfzahl in einem Elfsilbler einfach durch Dreizeitigkeit der letzten Silbe.

Jenes merkwürdige Scholion zu »An die Sonnenuhr I«, das sich sachlich mit dem zum Helioshymnus verschobenen Scholion berührt, hatte H. Husmann zu dem Versuch veranlaßt, die

[1] Aristox. rhythm. 302 Mor. und Aristeid. Quint. I 34 ff. M. Bakcheios § 100 f. 315 Jan zerlegt den Paeon in Trochaeus und Doppelkürze.
[2] K. Horna (1928) 8, vgl. Aristeid. Quint. I 36 M.
[3] U. v. Wilamowitz 2 (1921) 602.
[4] Heph. 10, O. Schröder 3 (1929) 11, —, 4 (1930) 119, 157, W. J. W. Koster 1 (1936) 21, 179 Anm. 1, B. Snell 2 (1955) 23 Anm. 1, A. Dain (1965) 22.
[5] P. Maas 1 (1933) 156.

»antispastischen Dimeter« des Scholions zu ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 Λ̄ zu synkopieren und dieses Maß auf alle cholanapaestischen Gedichte des Mesomedes anzuwenden[1]. Doch ist im Scholion eine dreizeitige Länge — und dies, wie gezeigt, sekundär und irrtümlich — nur für die Schlußsilbe einer jeden Zeile, nicht aber viermal pro Zeile bezeugt. Auch mit der Verwendung des Leimma[2] läßt sich H. Husmanns Vorschlag nicht in Einklang bringen.

Isobel Henderson wiederum sah sich durch das nämliche Scholion bewogen, die erhaltenen Vertonungen dem Mesomedes abzusprechen und als byzantinische Rekonstruktionen an echten Texten des Mesomedes zu erweisen[3]. Ihr Haupteinwand war die durch die Angabe der Tonart bezeugte Vertonung einer Ekphrasis wie »An die Sonnenuhr I«, doch entfällt diese Schwierigkeit mit dem Nachweis, daß der erste Teil jenes Scholions ursprünglich nicht zu dem Gedicht auf die Sonnenuhr gehörte. Auch die Tatsache, daß der zweite, silbenzählende Teil des Scholions byzantinisch ist, beweist nicht die Unechtheit der Mesomedes-Melodien. Denn da der zweite Teil des Scholions den ersten erklären will, so ist diejenige Redaktion der Gedichte, der die besprochenen quantitätsmetrischen Scholien in α und O entstammen, älter als jener silbenzählende Byzantiner. Und jener quantitätsrhythmische Kommentar setzt seinerseits die Vertonung einiger Hymnen schon voraus, da er dreimal die Tonart der Vorlage nennt. Damit werden die Beobachtungen I. Hendersons zu Argumenten für das Alter und die Echtheit der Vertonungen, ob erhalten oder durch Scholion bezeugt.

I. Hendersons übrige Bedenken gegen die Authentizität der Melodien erledigen sich bei genauerer Betrachtung der Überlieferung von selbst. So ist die Lückenhaftigkeit der rhythmischen Notation gewiß auffällig. Doch darf man wenigstens im Falle des Leimma annehmen, daß dies auf laufender Verschlechterung der Überlieferung beruht, wie sie sich in Ausläufern noch in den Handschriften beobachten ließ[4]. Dann mag es wohl verdächtig erscheinen, wenn die Vertonung in N mit roter Tinte niedergeschrieben ist, wie man es von byzantinischer Notation kennt. Doch hatte sich gezeigt, daß in α für Text, Noten und Akzente die gleiche, somit schwarze Tinte verwendet wurde[5]. Schließlich verliert auch die Beobachtung, daß die Wortakzente in den erhaltenen Melodien weniger sorgfältig auskomponiert werden wie in den meisten Stücken auf Stein oder Papyrus, jede Beweiskraft, wenn man bedenkt, daß der in VCN dreifach überlieferte Abschnitt Nr. 1, 1 bis Nr. 4, 9 frei von Akzentbeugungen ist — bis auf den Quintsprung a—e^1 zu Beginn, wie er ebenso akzentwidrig das Seikiloslied einleitet. Auch Nr. 4, 10—12, nur noch in VN überliefert, ist nach einigen Korrekturen frei von Akzentbeugungen. Nr. 4, 13 bis Nr. 5, 20 ist nur noch in N überliefert. Hier werden die Verstöße häufiger (Nr. 4, 13 παγάν, 16 τίκτουσιν, 23 ὑπὸ; Nr. 5, 4 χαλινῷ, 10 γαυρούμενον, 15 ῥοπά). Dies mag zum Teil wohl nur an der ungesicherten Überlieferung liegen; und so wird man sich damit bescheiden, diese Partie weder für Echtheitsfragen heranzuziehen noch mit der Akzentbehandlung der übrigen Musikfragmente zu vergleichen[6].

Schon K. Horna und E. Heitsch hatten angenommen, daß die sonst isolierten Zweige α und O der Mesomedes-Überlieferung auf ein und dieselbe alte Mesomedes-Ausgabe zurückgingen, und

[1] H. Husmann (1955) 233—236, dazu R. P. Winnington-Ingram 4 (1958) 11.

[2] s. S. 26 f.

[3] I. Henderson (1957) 371—373.

[4] s. S. 14—17.

[5] s. S. 24 Anm. 5.

[6] E. Jammers (1941) 107 stellte an den unbereinigten Texten des Helios- und Nemesishymnus bereits fest, daß sich die Verstöße gegen den Akzent auf Versbeginn und Versende konzentrieren. Die sechs nun verbleibenden Fälle stehen außer Nr. 4, 23 sämtlich am Anfang (Nr. 4, 16; 5, 10) oder Ende (Nr. 4, 13; 5, 4; 5, 15) einer Verszeile.

hatten Vermutungen über deren Inhalt aufgestellt[1]. Dem wäre hinzuzufügen, daß aus jener Sammlung wohl zwei nur durch Scholien bezeugte Gedichte verlorengegangen sind. Eine Vertonung ist gesichert nur für die ersten beiden Prooimien (Nr. 1—2), für die Hymnen an Helios (Nr. 4), Nemesis (Nr. 5), Physis (?), Isis und für das eine verlorene Gedicht. Ferner ist nach dem Nemesishymnus wohl doch der »Hygieiahymnus« des Ariphron einzuschieben, der in O an der Spitze der anderen Gedichte steht. K. Hornas Vermutung, dieser alte Text sei von Mesomedes neu vertont worden[2], bleibt zu erwägen. Jedenfalls wurde dieser Hymnus des 4. Jahrhunderts v. Chr. zur Zeit des Mesomedes plötzlich wieder bekannt und beliebt, wie die Vielzahl der Zitate und die Vielfalt der inschriftlichen Überlieferung beweist[3].

Einen weiteren Hinweis auf die Herkunft der Gedichte gibt schließlich der eigenartige Vermerk παρεξεβλήθησαν ἀπὸ τῆς μουσικῆς in O vor dem Hygieiahymnus. Zu vergleichen wäre der Titel der »Hormasia«: Ἡ κοινὴ ὁρμασία ἡ ἀπὸ τῆς μουσικῆς μεταβληθεῖσα und der Vermerk Ἀπὸ τῆς μουσικῆς über musiktheoretischen Exzerpten, die Th. Reinach herausgegeben hat. Er hatte für die »Hormasia« und die genannten Exzerpte als gemeinsame Quelle ein musiktheoretisches Corpus mit dem Titel Ἡ μουσική angenommen[4]. Man wird überlegen müssen, ob nicht Mesomedes — von den zwei Gedichten aus Anthologien abgesehen — uns durch ein solches Corpus vermittelt worden ist.

[1] K. Horna (1928) 6, 30 ff., E. Heitsch 1 (1959) 42 ff.

[2] K. Horna (1928) 33.

[3] Plut. de virt. mor. 10, 450 B, de frat. am. 2, 479 A, Lukian laps. 6, 733, Max. Tyr. VII, 1, 42 A, Ath. XV 63, 702, Sext. Emp. adv. math. IX 49, 386 f. Mutschmann, Them. or. XI 151 BC. Aus Plutarch: Stob. IV 27, 9, 658. — IG 2^2, 4533 (Athen, 3. Jh. n. Chr.), IG 4^2, 132 (Epidauros, 4. Jh. n. Chr.).

[4] Th. Reinach 6 (1897) 324.

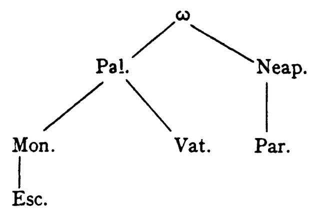
Nr. 6

'Η ΚΟΙΝΗ 'ΟΡΜΑΣΙΑ

Conspectus codicum

Pal.	Palatinus 281, anno 1040 scriptus, 165 Jan, exhibet f. 173r. Hormasiam. ex quo descripti sunt:
Mon.	Monacensis 104, anno 1552 scriptus, 65 Jan, f. 289r.
Esc.	Escorialensis Y I 13, saec. XVI, 16a Jan, f. 170r.
Vat.	Vaticanus reg. 108, saec. XVI, 171a Jan, f. 33r.
Neap.	Neapolitanus III C 2, saec. XV, 76 Jan, exhibet ff. 41v—45 'Πτολεμαίου μουσικά', quae Jan 5 (1895) 407—423 imprimenda curavit. excerpta illa § 27 Hormasiam omissis notis tradunt. e Neap. descriptus est:
Par.	Parisinus 3027, saec. XVI—XVII, 134 Jan, f. 34r.

Stemma codicum



Nr. 6

'Η κοινὴ ὁρμασία ἡ ἀπὸ τῆς μουσικῆς μεταβληθεῖσα
Λυδίου κατὰ τὸ διάτονον

ἀριστερᾶς χειρός			δεξιᾶς χειρός		
	O	7		A	Φ
1 προσλαμβανόμενος	K	⊢	17 διάπεμπτος	M	F
	O	I		A	C
μέση	K	<	ὑπάτη	M	C
	A	ϴ		A	O
νήτη	M	VI	χρωματική	M	K
	A	Ʊ		A	Ξ
συνημμένη	M	Z	20 διάτονος	M	ꓘ
	A	Ʊ		A	I
5 συνημμένη	M	Z	μέση	M	<

nr. 6 'Η κοινὴ ... μεταβληθεῖσα Pal. κατὰ κιθαρῳδίαν Neap.

O A

1, 15/16, 25, 30—32 om. Neap. signa K vel M et notas musicas om. Neap.
1f. in marg. s. Λυδίου κατὰ τὸ διάτονον Pal., om. Neap.
17—26 in marg. d. ὑπολυδίου κατὰ τὸ διάτονον· ὑπερλυδίου κατὰ τὸ διάτονον· ὑπεραιολίου κατὰ τὸ διάτονον γένος· ὑποιαστίου κατὰ τὸ χρωματικόν· ὑπεραιολίου κατὰ τὸ διάτονον· λυδίου κατὰ τῶν τριῶν γενῶν· ὑπερφρυγίου κατὰ τὸ ἐναρμόνιον· ὑπεριαστίου κατὰ τὸ διάτονον· ὑπεριαστίου κατὰ τὸ ἐναρμόνιον habet Pal., om. Neap.
1 Z/⊢ Reinach, Z/⊢ Pal.
2, 14, 21, 28 I/< Reinach, I/⋌ Pal.
4f. συνημμέναι δύο Neap.

	O	Ξ		A	Z
διάτονος	K	ꓘ	παράμεσος	M	⊏
	O	Ξ		A	E
διάτονος	K	ꓘ	τρίτη	M	⊔
	O	Z		A	Ʊ
παράμεσος	K	⊏	συνημμένη	M	Z
	A	E		A	ϴ
τρίτη	M	⊔	25 νήτη	M	VI
	A	Φ		O	O'
10 διάπεμπτος	M	F	ὀξεῖα χρωματική	K	K'
	A	C		O	Ξ'
ὑπάτη	M	C	ὀξεῖα διάτονος	K	ꓘ'
	A	P		O	I'
παρυπάτη	M	Ɔ	ὀξεῖα μέση	K	<'
	O	O		O	Z'
χρωματική	K	K	ὀξεῖα παράμεσος	K	⊏'
	O	I		O	E'
μέση	K	<	30 ὀξεῖα τρίτη	K	⊔'
	O	Z		O	Ʊ'
15 παράμεσος	K	⊏	ὀξεῖα συνημμένη	K	Z'
	A	E		O	ϴ'
τρίτη	M	⊔	ὀξεῖα νήτη	K	VI'

6f. διάτονοι δύο Neap.
8 Z/⊏ Pöhlmann, Z/C Pal.
9, 23, 30 E/⊔ Reinach, E/⊟ Pal.
10 διάπεπτος Neap.
16 E/⊔ Reinach, E/┤ Pal.
24f. συνημμέναι Neap.

Zusammen mit musiktheoretischen Exzerpten hat sich in Sammelhandschriften eine merkwürdige Tabelle altgriechischer Notation erhalten, die schon G. Zarlino veröffentlicht, doch erst Th. Reinach textkritisch zutreffend behandelt hat[1]. Die Handschriften zerfallen in zwei Gruppen. Die eine, angeführt von Pal. aus dem Jahr 1040, bietet die Tabelle mit der Überschrift 'Η κοινὴ ὁρμασία ἡ ἀπὸ τῆς Μουσικῆς μεταβληθεῖσα und hat am linken Rand den Untertitel λυδίου κατὰ τὸ διάτονον, am rechten Rand neun weitere solche Vermerke, die vielleicht zu ähnlichen, nicht erhaltenen Tabellen gehören[2]. 32 Paare von Vokal- und Instrumentalnoten sind auf zwei Spalten zu je 16 Zeichengruppen verteilt, an deren Spitze sich die Vermerke ἀριστερᾶς χειρός bzw. δεξιᾶς χειρός finden. Zu jedem Notenpaar tritt die zugehörige Stufenbezeichnung und ein ungedeutetes Symbol, entweder A/M oder O/K.

[1] G. Zarlino 2 (1588) 283, A. J. H. Vincent (1847) 254—259, F. Fétis (1859) 41—51, C. E. Ruelle (1875) 38—43, 113—115, F. A. Gevaert (1881) 636—641, C. v. Jan 5 (1895) 420—423, Th. Reinach 5 (1896), dazu C. v. Jan 7 (1897).
[2] Th. Reinach 5 (1896) 214.

Die zweite Handschriftengruppe dagegen hat die Überschrift Κατὰ κιθαρῳδίαν und läßt die Notenzeichen und Marginalien fort. Da sich aber Vokal- und Instrumentalnoten gegenseitig kontrollieren, genügt Pal. zur Herstellung eines sicheren Notentexts. Die Übertragung ergäbe für die linke Spalte von oben nach unten die Tonfolge d—d^1—a^1—g^1—g^1—c^1—c^1—e^1—f^1—g—a—b—h—d^1—e^1—f^1, für die rechte Spalte eine Tonleiter von g bis a^2 ohne Vorzeichen.

Vermutlich ist nur die Überschrift in Neap., Κατὰ κιθαρῳδίαν, die Ursache, daß die Tabelle unter die Musikfragmente geraten ist. An Hypothesen über die »Hormasia« hat es nicht gefehlt. G. Zarlino und A. J. H. Vincent sahen, veranlaßt durch die Vermerke ἀριστερᾶς und δεξιᾶς χειρός, in der linken Spalte der Tabelle die Begleitung zu der rechten Spalte[1]. F. Fétis wollte die Töne beider Spalten in der Reihenfolge 1—17, 2—18 usf. angeschlagen wissen und löste so die merkwürdigen Zusammenklänge seiner Vorgänger in ein Nacheinander auf[2]. F. A. Gevaert nahm an, die Tabelle verzeichne unter »linker Hand« die von der Linken auf der Kithara zu zupfenden, unter »rechter Hand« die von der Rechten mit dem Plektron anzuschlagenden Töne[3]. Erst C. v. Jan gelang die Erklärung jener Vermerke. Es handelt sich lediglich um eine Lesehilfe, durch die sichergestellt werden sollte, daß die Spalten nacheinander und nicht quer über die Kolumnen gelesen und abgeschrieben wurden[4].

Unklar bleiben die beiden Abkürzungen $\overset{\text{A}}{\text{M}}$ und $\overset{\text{O}}{\text{K}}$. F. A. Gevaert hatte $\overset{\text{A}}{\text{M}}$ und $\overset{\text{P}}{\text{K}}$ vermutet und μ(έ)λ(ος) bzw. κρ(οῦσις) lesen wollen[5]. Doch ist es mehr als unwahrscheinlich, daß der gleiche Fehler einem Schreiber fünfzehn- bzw. siebzehnmal unterläuft. Dazu kommt, daß sowohl in der linken als auch in der rechten Spalte beide Zeichen vorkommen, die Verteilung der Töne auf »Linke« und »Rechte« also von der Verteilung der vermeintlichen Vermerke μέλος und κροῦσις durchkreuzt würde. Th. Reinach löste die Zeichen zu ἄ(νθρωπος) μ(έλος) und ὄ(ργανον) κ(ροῦσις) auf und konstruierte auf diese Weise ein Duo von Gesang und Kithara, dem leider nur der Text fehlt[6]. Verdächtig ist, faßt man die Tabelle wie Th. Reinach auf, der Gebrauch der Doppelnotation, der sich bei A. Kirchers (Nr. 16*) und B. Marcellos (Nr. 17*) Fälschungen findet — ferner freilich in den Tonleitertabellen des Alypios, Gaudentios, Boethius, Anonymus Bellermann, dort natürlich zu Recht. Wie beide Notensysteme gemeinsam verwendet wurden, zeigt ein Blick auf die Papyri (Nr. 21, 24, 27, 28, 29), bei denen Vokal- und Instrumentalnoten alternieren. Ferner sollten die Abkürzungen ein Wort ergeben, dessen erster Buchstabe jeweils unten steht. So könnte $\overset{\text{O}}{\text{K}}$ beispielsweise κοινός bedeuten[7].

Auch die Überschrift im Palatinus hilft nicht weiter. A. J. H. Vincent hatte ὁρμαθία »Reihe« für ὁρμασία gesetzt[8]. Doch hatte Th. Reinach mit ὁρμασία für ἁρμοσία zu ὁρμάζω = ἁρμόζω (Et. M. 681, 49) die Überlieferung halten können[9]. Damit ergäbe sich aber als Überschrift: »Die übliche Stimmung, aus ›Die Musik‹ übernommen«[10], und C. v. Jans Vermutung, die Hormasia sei ein Stimmungsrezept (für die Kithara?), wird wieder wahrscheinlicher[11].

Was mit der Tabelle eigentlich gezeigt werden sollte, muß so lange dunkel bleiben, als die Zeichen $\overset{\text{A}}{\text{M}}$ und $\overset{\text{O}}{\text{K}}$ nicht zureichend gedeutet sind. Zahlreiche Regelwidrigkeiten der Stufenbezeichnungen und der Notation zeigen jedoch, daß die in sich widerspruchsfreie Tabelle weder mit F. A. Gevaert in hadrianische Zeit noch mit H. Reinach zwischen Aristoxenos und Adrast angesetzt werden darf[1], sondern als gelehrte Rekonstruktion zu gelten hat, deren Vorlage zu ermitteln ist.

[1] G. Zarlino 2 (1588) 283, A. J. H. Vincent (1847) 255.
[2] F. Fétis (1859) 47.
[3] F. A. Gevaert (1881) 636.
[4] C. v. Jan 5 (1895) 423.
[5] F. A. Gevaert (1881) 639, 641.
[6] Th. Reinach 5 (1896) 204.
[7] V. Gardthausen (1913) 52.
[8] A. J. H. Vincent (1847) 254, 257 Anm. 1.
[9] Th. Reinach 5 (1896) 208 f.
[10] s. S. 31.
[11] C. v. Jan 5 (1895) 422 f., —, 7 (1897) 167—169.

Die Stufennamen der Tabelle beziehen sich auf das Lydische, wie die Glosse zu 1 f. oder der mit d gleichgesetzte Proslambanomenos zeigt. Die Notenzeichen dagegen gehören, wie man an den Noten 6, 7, 18, 19, 20 sieht, dem Hypolydischen an. 26—28 kommen nicht mehr im Hypolydischen vor, und 32 ist überhaupt nicht belegt, da das Zeichen in keiner der fünfzehn Tonarten des Alypios benötigt wird.

Die Zeichen 26—32 wiederholen die Zeichen 19—25 unter Zusatz eines Oktavstriches, obwohl es für 26 (h^1) im Lydischen noch ein normales Zeichen gegeben hätte. Dementsprechend werden auch ab 26 die Stufennamen von 19—25 mit dem Zusatz ὀξεῖα wiederholt, was wie διάπεμπτος 10 und 17 anderwärts nicht zu belegen ist. Th. Reinach selbst hat all diese Regelwidrigkeiten der Nomenklatur der Hormasia übersichtlich zusammengestellt[2].

Offensichtlich hatte der Schöpfer der merkwürdigen Tabelle die Absicht, im Rahmen der lydischen Tonleiter (d—d^2) zu notieren, jedoch nur Kenntnis der hypolydischen Notenskala, die bereits bei a^1 endet. Daher wiederholte er die hypolydischen Noten von h—a^1 unter Zusatz eines diakritischen Akzents und geriet so über d^2 hinaus bis a^2. Die gesuchte Vorlage muß daher die hypolydische, darf aber nicht die lydische Notenreihe enthalten und sollte einen Fingerzeig für den Gebrauch der diakritischen Oktavstriche geben. Beide Bedingungen erfüllt Gaudentios, wo es über den Oktavstrich heißt: τὴν δὲ ὑπὲρ ταῦτα κατ' ἡμιτόνιον παραύξησιν τῶν φθόγγων τοῖς αὐτοῖς σημείοις ἐξ ὑπαρχῆς ὀξείας προσθέντες ἐσημειοῦντο ἀπὸ τοῦ ἐννεακαιδεκάτου ἀρξάμενοι στίχου, ὃς ἔχει ου καὶ κάππα σημεῖον (21, 350 Jan). Richtig ist hier festgestellt, daß das tiefste Zeichen der griechischen Notenschrift mit Oktavstrich eben jenes O′ K′ (h^1) ist, das freilich, was aus dieser Stelle nicht hervorgeht, im Hypolydischen nicht mehr vorhanden ist und im Lydischen durch ⊥ ⅄ vertreten wird. Nach dem nächsten Kapitel nimmt C. v. Jan Textverlust an, dem auch eine lydische Tonleitertabelle zum Opfer gefallen sei[3]. Unmittelbar darauf steht die gesuchte hypolydische Tonleitertabelle (23, 352 Jan). Wenn man in dieser Tabelle dann noch die gleichen Varianten findet, wie sie die Hormasia zu den Zeichen 1, 14, 21, 28 bietet, wenn man ferner sieht, daß Gaudentios 341 Jan am Monochord die Stimmschritte Grundton—Oktave—Quarte—Quinte demonstriert, wovon man sich die merkwürdigen Sprünge der linken Spalte der Hormasie angeregt denken könnte, dann dürfte kein Zweifel mehr daran bestehen, daß die »Hormasia« aus einer bereits durch Textverlust beschädigten Gaudentios-Handschrift abzuleiten ist. Damit scheidet die Tabelle aber schon aus chronologischen Gründen aus der Reihe antiker Dokumente aus, ganz gleich, was damit nun wohl gezeigt werden sollte.

[1] Th. Reinach 5 (1896) 197, F. A. Gevaert (1881) 640 Anm. 4.
[2] Th. Reinach 5 (1896) 196.
[3] C. v. Jan 5 (1895) 352 Anm. 3: ceteri huius tabulae versus ... perierunt. periisse etiam videtur tabula toni lydii

Nr. 7—12 ANONYMI BELLERMANN § 97—104

Conspectus codicum

V Venetus Marcianus app. cl. VI 10 saec. XIII—XIV, 1 JAN (de cod. aetate v. nr. 1) f. 197v exhibet nr. 7—12. De codd. de V descriptis [10 a JAN, 50 JAN = S WESTPHAL, 69 JAN, 73 JAN = M WESTPHAL, 75 JAN = N² BELLERMANN = N WESTPHAL, 79 JAN, 116 JAN = P BELLERMANN-WESTPHAL, 118 JAN = p BELLERMANN-WESTPHAL, 126 JAN = π BELLERMANN-WESTPHAL, 150 JAN (ff. 331—346) = Vm DA RIOS, 173 JAN = B BELLERMANN-WESTPHAL] vide JAN 5 (1895) XVI, LXXII. Accedit Vaticanus Ross. 977 saec. XVI = Vro DA RIOS, qui ff. 173—184 Anonymos de musica exhibet.
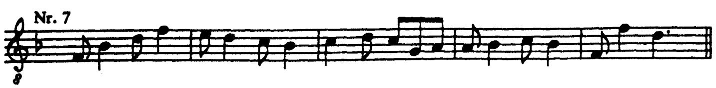
N Neapolitanus graecus III C 4 saec. XV, 78 JAN (ex quo Vat. Urbinas 77 saec. XVI, 159 JAN)
F et Florentinus Ricc. 41, saec. XVI, 86 JAN §§ 1—82 Anonymorum tradunt. de quorum ratione vide R. P. WINNINGTON-INGRAM 7 (1963) V—XXVI.

Anonymorum §§ 29—57 habes in cod. 2 JAN, §§ 81 et 103 in cod. 34 JAN, § 103 in codd. 16a JAN, 171a JAN.

Nr. 7 § 104 Κῶλον ἑξάσημον

1 L̇ Ū < Ū ⊏ <̄ ⅂ Ū ⅂̄ < ⅂ F C

2 C Ū ⅂ Ū L Ū <̄



1 < BELLERMANN, ⊢ V.
2 <̄ WESTPHAL, ⊢ V.

Nr. 8 § 97 Ἄλλος ἑξάσημος

3 ⊢ Γ̄ L Ḟ ⊢ L̄ Γ Ḟ

4 ⊢ F̄ Γ L̇ ⊢ Γ̄ F L̇

5 ⊢ L̄ F Γ̇ ⊢ F̄ L Γ̇



Nr. 9 § 100 Τετράσημος

6 ⊢ Γ L̇ Ḟ ⊢ L Γ̇ Ḟ

7 ⊢ F Γ̇ L ⊢ Γ Ḟ L̇

8 ⊢ L Ḟ Γ̇ ⊢ F L̇ Γ̇



Nr. 10 § 98 Δωδεκάσημος

9 ⊢ Λ F ⊢ F C Λ C L ⊢ Λ̄

10 C Λ̇ F Ḟ L L̇ Γ Λ Γ F L Λ̇



Nr. 8 ἄλογος ἑ. WESTPHAL.
Nr. 10 δωδεκάσημος WESTPHAL, ἑνδεκάσημος V.

3 primum ⊢ BELLERMANN, F̄ V.
5 F̿ BELLERMANN, F V.
9 Λ̄ WESTPHAL, Λ V.

11 ⊢ Ṙ L Ṙ L F Ȧ C L F Λ̄

12 C F C Ḟ L F Ä C L̇ ⊢ Λ̄
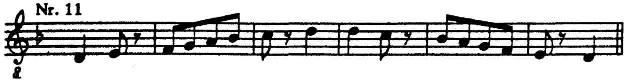


Nr. 11 § 99 ⟨Ἄλλος⟩ δωδεκάσημος

13 ⊢ Γ Ȧ L F C Ȯ ⅂ Ȧ <

14 < ⅂ Ȧ Ȯ Ċ F L̇ Γ Ȧ ⊢

Nr. 11



Nr. 12 § 101 Ὀκτω⟨καιδεκά⟩σημος
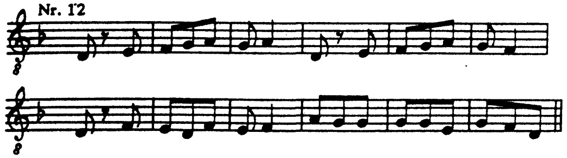
15 ⊢ Ȧ Γ L F C Ḟ C̄

16 ⊢ Ȧ Γ L̇ F C F L̄

17 ⊢ Ȧ L Ṙ ⊢ L Ṙ L̄

18 C F F F F Ṙ F L ⊢̇

Nr. 12



Nr. 11 ⟨ἄλλος⟩ Pöhlmann.
Nr. 12 ὀκτωκαιδεκάσημος Pöhlmann, δεκάσημος Westphal, ὀκτάσημος V.

11 Λ̄̇ Pöhlmann, Λ̇ V, Λ̄ Westphal.

12 Λ̄ Westphal, Λ V.

13 F Westphal, ⊢ V. < Westphal, F V.

14 Γ Westphal, < V.

Seit 1841 sind sechs lydische Instrumentalstücke bekannt, die den Schluß einer von F. Bellermann erstmals herausgegebenen Kompilation von Traktaten über altgriechische Musik bilden[1]. Sie finden sich dort § 97—101 und 104 und sollen offenbar die Anwendung der rhythmischen Zeichen illustrieren. F. Bellermann hatte für seine Ausgabe sechs jüngere Handschriften benützt. A. J. H. Vincent, der kurz vor Bellermann eine Textausgabe der Anonymi fertiggestellt hatte, die Manuskript blieb, übersetzte und kommentierte die Schrift, die er in zwei selbständige Traktate zerlegte[2], trug jedoch zum Notentext der Melodien wenig bei. R. Westphal gab die Stücke seiner Rhythmik bei und zog hierzu zwei weitere jüngere Handschriften heran[3]. C. v. Jan untersuchte den Aufbau jener Kompilation, wies den Beginn eines dritten Traktats bei § 66 nach[4], nahm aber die Instrumentalstücke nicht in den Anhang seiner Musici scriptores auf. R. Wagner zog als erster den Venetus Marcianus VI 10 (V) für die Instrumentalstücke heran, beschränkte sich aber auf einige Bemerkungen zur rhythmischen Notation[5].

Die Handschriften zerfallen in drei Gruppen. Auszuscheiden sind alle Exzerptenhandschriften, da sie die § 97—101 und 104 nicht überliefern. Drei weitere Handschriften, darunter der schon F. Bellermann bekannte Neapolitanus graecus III C 4 (N) und der Florentinus Riccardianus 41 (F), enthalten nur § 1—82 der Anonymi und bleiben daher hier ebenfalls außer Betracht. Eine dritte Gruppe von Handschriften, die § 1—104 und somit auch die Instrumentalstücke überliefern, geht auf V zurück, der somit für jene Notenbeispiele codex unicus ist.

Mit dieser Gruppierung fällt ein Einwand von A. J. H. Vincent gegen Alter und Echtheit der Instrumentalstücke. Für Vincent war noch N die älteste Handschrift der Anonymi gewesen. Da er die Instrumentalstücke dort nicht, jedoch in allen jüngeren der ihm bekannten Handschriften fand, schloß er, daß die Stücke erst nachträglich eingefügt worden seien[6]. Nachdem aber der älteste Codex, V, die Stücke bereits enthält, dreht sich das Verhältnis um: Der Redaktor des Zweiges, dem N und F entstammen, hat § 83—104 seiner Vorlage getilgt, vielleicht weil ihm aufgefallen war, daß § 83—93 mit § 1—11 identisch sind, und seine Fassung der Anonymi mit einer Tonleitertabelle und dem vielgewanderten Kapitel 3, 16 des Ptolemaios über den Zusammenhang des Planetensystems mit dem Stufenbau der Tonleiter beschlossen[7].

Ein Blick auf die Abb. 12 zeigt aber, daß auch V Mängel hat. Die fragliche Seite, f 197v, ist ein Durcheinander von Nachträgen und Fußnoten. Mit § 95 endet der dritte anonyme Traktat der Handschrift. § 96 bietet eine Tonleiter mit Bezugszahlen für die Intervallverhältnisse, wie sie ähnlich in dem verstümmelten § 79 vorliegt. In der rechten Spalte schließt sich § 103, jene auch separat überlieferte Tabelle der Intervallverhältnisse, an. Nun folgen die Notenbeispiele: ganz links § 97 und darunter § 100, rechts anschließend von oben nach unten § 98, 99, 101, und schließlich § 102, eine Tabelle der Pausenzeichen, die weniger hier als § 1 = 83 vermißt wird. In der rechten Spalte ist der wohl über § 97 zu rückende § 104 nachgetragen.

Auch die Notenschrift der Stücke hat Mängel, die der Apparat ausweist. Besonders unsicher ist der Schreiber in der Setzung der Arsispunkte. R. Wagner hatte sich damit beschieden, die Punktierung der §§ 97 und 100 zu besprechen, die am besten erhalten ist[8]. Erneute Untersuchung von V jedoch erlaubt es, die Schemata der Punktierung aller Stücke zu rekonstruieren.

---

[1] F. Bellermann 2 (1841) 94—98. [Korr. Zus.: Neue Ausgabe von D. Najock, Diss. Göttingen 1970 (masch.)].
[2] A. J. H. Vincent (1847) 5—13, 14—63.
[3] R. Westphal 1 (1867) Suppl. 50—53.
[4] C. v. Jan 1 (1871) 414f., —, 3 (1894) 2326.
[5] R. Wagner 1 (1921) 289—292.
[6] A. J. H. Vincent (1847) 229.
[7] Vgl. I. Düring 1 (1930) LXXVI, LXXXIVff.
[8] R. Wagner 1 (1921) 292f.

In § 100 wird ein »vierzeitiges« Maß mit der eindeutig erhaltenen Punktierung ◡ ◡ ◡́ ◡́ vorgeführt. Die gleiche Tonfolge erscheint im § 97 in einem »sechszeitigen« Maß und wird als ◡ – ◡ ⏗ punktiert. »Sechszeitig« ist auch § 104, wo sich das abweichende Schema ◡́ – ◡ – herstellen läßt. § 98 zeigt eine »zwölfzeitige« Zeile, deren Punktierung verwirrt ist. Immerhin fällt auf, daß Z. 10—12 je fünf Punkte erhalten sind. Punktiert man die Zeile in Analogie zu § 100, so ergäbe sich das Schema ◡ ◡ ◡ ◡́ ◡́ ◡́ | ◡ ◡ ◡ ◡́ ⏗ mit eben fünf Punkten, deren Zusammenhang mit der Notenzeile in V offensichtlich gelöst ist. § 99 ist eine »zwölfzeitige« rhythmisierte Tonleiter, deren Punktierung analog zu § 100 – ◡́ ◡́ | ◡ ◡ ◡́ ◡́ | – ⏗ sein müßte. Auch hier ist die Anzahl der erhaltenen Punkte zutreffend, nicht aber ihre Zuteilung zu den Noten. § 101 schließlich, zwei Trimeter, ein »achtzehnzeitiges« Maß, sollte pro Zeile drei Punkte haben, wie sie sich auch Z. 15 und 17 finden. Daher darf vermutet werden, daß die Punktierung dem Schema ◡́ ◡ ◡ ◡́ ◡ ◡ ◡́ – folgte.

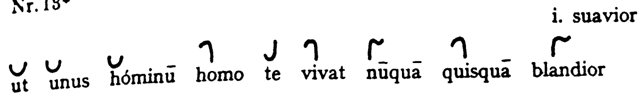
Der didaktische Zweck jener Notationsbeispiele liegt offen zutage. Drei von ihnen geht jeder musikalische Charakter ab. § 99 ist eine auf- und absteigende Tonleiter. Die Melodie der § 97 und 100 ist durch sechsfache Permutation der Reihe d, e, f, g hergestellt, wobei d als Anfangston festgehalten wird. Von hier aus versteht man auch § 80 der Anonymi besser, wo die Tonreihe d e f g d g, fortgesetzt durch ihre eigene Umkehrung g f e d g d, zwölfmal niedergeschrieben wird, jedesmal von nächsthöheren Ton aus. Und § 81 bietet die Umkehrung jener Reihe im Krebsgang und stellt mit der resultierenden Reihe die nämliche Notationsübung an, diesmal absteigend. § 80f. bietet übrigens keine rhythmischen Zeichen; dort geht es offensichtlich nur um die melodische Notation. Doch sollten solche Übungen, wie in § 78 verlangt wird, auch gesungen werden.

Trotz der Formelhaftigkeit der Melodien ist es unzulässig, die Beispiele der §§ 97—104, die, wie gezeigt, mit den §§ 78—81 eng verklammert sind, als Zusätze eines byzantinischen Schreibers abzutun. Im Gegenteil, gerade jene systematische Kombinatorik ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit ist ein Charakteristikum schon des hellenistischen Schulunterrichts. So wurden im Schreibunterricht nach der Erlernung des Alphabets systematisch Silben gebildet[1] oder im Grammatikunterricht Mustersätze durch alle Kasus in Einzahl, Dual und Plural gebeugt[2], ohne Rücksicht auf entstehenden Sinn oder Unsinn. Die Instrumentalstückchen der Anonymi Bellermann dürfen daher wohl als Zeugnisse aus dem antiken Musikunterricht bestehen, ohne daß ihnen im übrigen viel Gewicht zugemessen werden darf.

[1] E. Ziebarth (1913) 4f., H. I. Marrou 3 (1957) 221—225.
[2] E. Ziebarth (1913) 16f., H. I. Marrou 3 (1957) 256f.

Nr. 13*

TERENZ HECYRA 861



»in margine D [= Victorianus Laurentianus XXXVIII 24 saec. X] notam habet N̄ atque accentus singulis vocibus dedit« F. Umpfenbach ad 861.

signa exhibent hoc modo

υ υ υ ɔ υ ɔ Γ ɔ ς — Umpfenbach
υ υ υ ɔ υ ɔ Ƴ ɔ Ƴ — Reinach.

J »pedem«, υ »pedem liquescentem«, ꓶ »clivem liquescentem«, Γ »franculum« agnovit B. Stäblein.

1870 bemerkte F. Umpfenbach in dem Codex Victorianus Laurentianus XXXVIII 24 zu Vers 861 der Hecyra des Terenz »accentus«, versagte sich aber deren Deutung[1]. Veranlaßt von L. Havet untersuchte Th. Reinach die Zeile, las nach einem von G. Vitelli angefertigtem Faksimile statt des siebten und neunten Zeichens ein Ƴ, deutete die Zeichen als hypophrygische Instrumentalnotation (Ƴ = f, ʊ = b, ɔ = h) und war geneigt, die Zeichen als Reste einer Instrumentalbegleitung aufzufassen, wie sie der in den Didaskalien öfter als Komponist genannte Sklave Flaccus für die Hecyra komponiert hatte[2]. C. v. Jan, der sich Th. Reinachs Versuch gegenüber mit Recht skeptisch zeigte, dachte selbst an metrische Zeichen[3]. Richtig ist, daß gerade jede Akzentsilbe ein Zeichen trägt und daß diese — außer ut, ho(mo) und te — auch Iktussilben sind. Allerdings trägt hó(minum) zusätzlich einen Akzent.

R. Kauer unternahm, gestützt auf verwandte Erscheinungen in anderen lateinischen Handschriften, den Versuch, jene Zeichen im Victorianus als Konstruktionshilfen zu deuten. Doch ergäbe sich, folgte man seiner Deutung, mit »ut unus hominum homo vivat quisquam te numquam blandior« eine Wortabfolge, die auch nicht einfacher zu überblicken ist als die ursprüngliche. Ferner sind die von Kauer beigebrachten palaeographischen Parallelen[4] nicht immer stichhaltig: genauere Überprüfung ergab, daß oft die vermeintlichen Konstruktionshilfen lediglich auf Marginalien verweisen, bei denen das betreffende Zeichen wiederholt wird. J. F. Mountford schließlich sah in den Zeichen wieder griechische Notation und suchte die Tatsache, daß alle Akzent- und nicht alle Iktussilben ein Zeichen tragen, als Argument gegen den lateinischen Versiktus heranzuziehen[5].

Eine erneute Untersuchung anhand einer Photographie ergab die obigen Lesungen. Wichtig ist, daß das letzte Zeichen wesentlich tiefer steht als alle anderen. Es mußte der Glosse »i(d est) suavior« ausweichen. Somit wurde die Handschrift erst nach der Glossierung mit den Zeichen versehen. Nicht nur dieses chronologische Indiz aber, sondern bereits die Form der Zeichen verbieten es, hier antike Notation erkennen zu wollen. Palaeographisch lassen sich die Zeichen

[1] F. Umpfenbach (1870) 425 und XXII.
[2] Th. Reinach 3 (1894) 196—203.
[3] C. v. Jan 4 (1894) 1555—1557.
[4] R. Kauer (1904) 224—227.
[5] J. F. Mountford 1 (1925) 153—155. Weitere Literaturangaben bei G. Wille 4 (1967) 489 Anm. 857.

einwandfrei als deutsche Neumen des 10. bis 11. Jahrhunderts deuten[1], Es treten auf: pes, pes liquescens, clivis liquescens und franculus. Ihre Verwendung entspricht freilich dem gewohnten Gebrauch nicht. Auffällig ist vor allem, daß nicht jede Silbe, sondern nur jedes Wort ein Zeichen erhält. Eine Transskription ist daher nicht angezeigt. Die Zeile mag zu der Vielzahl neumierter Horaz- und Vergilhandschriften gehören[2], darf aber hier wohl außer Betracht bleiben.

[1] Freundliche Mitteilung von Bruno Stäblein.
[2] Vgl. G. Wille 1 (1951) 304f., —, 2 (1961) 170, Anm. 2, —, 4 (1967) 227f., 253—260.

Nr. 14* ARISTOPHANES NUBES 275—277

ɷ ω α
275 ἀέναοι Νεφέλαι,

β ζ δ γ γ ε
ἀρθῶμεν φανεραὶ δροσερὰν φύσιν εὐάγητον,

θ η
πατρὸς ἀπ' Ὠκεανοῦ βαρυαχέος

276 β vel ϝ REINACH, ϛ cod., ϝ WALKER.

signa hoc fere modo in nostri temporis usum vertas:

ω	ɷ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ
F	G	A	B	c	d	e	f	g	a

1911 entdeckte R. J. Walker in einem Manuskript des 15. Jahrhunderts, das er in München erworben hatte, f. 56 zum Beginn der Parodos der Wolken des Aristophanes elf Zeichen, die er für altgriechische Notenzeichen hielt und als Instrumentalnoten deutete. Freilich fand er für ein Zeichen kein Äquivalent, und das Ergebnis seiner Übertragung war wenig überzeugend. Wichtig ist dagegen seine Beobachtung, daß die Notenzeichen — wie bei Nr. 13* die Neumen — erst von zweiter Hand nachgetragen wurden. Während nämlich die schwarze Tinte des Textes in der Nähe des Buchrückens durch eingesickertes Wasser verblaßt ist, zeigt die rote Tinte der Noten und Scholien auch innerhalb des deutlich ausgeprägten Wasserrandes keine Spur von Wassereinwirkung. Somit ist sicher, daß ein Scholiast die Notenzeichen und Glossen dem beschädigten Manuskript erst hinzugefügt hat[1].

Da die Zeichen weder als Instrumentalnoten noch als Vokalnoten sinnvoll deutbar waren, schloß Th. Reinach mit Recht, daß jener Scholiast nicht etwa aus einer Parallelquelle Noten in sein Aristophanes-Manuskript eingetragen, sondern ein beliebiges Chorlied mit einer Melodie eigener Erfindung ausgestattet habe. Da sich die verwendeten Zeichen zum Teil alphabetisch ordnen ließen (ɷωϛα(β)γδεζηθ), zog Th. Reinach die Guidonische Buchstabennotation ΓABCDEFG als Parallele heran, in der Meinung, jener Glossator habe eine Übertragung der lateinischen Buchstabennotation auf das griechische Alphabet versucht. ω und ɷ dürften in der Tat wie das Γ = G die Reihe nach unten verlängern. Nur bei dem einem Stigma recht ähnlichen Zeichen β kam Reinach nicht zu einer Entscheidung zwischen Digamma und kursivem Beta und konstruierte daher zwei verschiedene Notenreihen ɷωα(β)γδεϝζηθ und ɷωαβγδεζηθ[2].

Eine bisher übersehene Parallele stützt Th. Reinachs Hypothese. A. Kircher nämlich verwendet in Nr. 15* die Buchstaben αβγδεζηθ als Noten. Sie stehen dort am Kopf eines Acht-Linien-Systems und geben somit eine Oktave wieder, vielleicht die Oktave A—a. Offenbar verwenden beide Stücke, Nr. 14* und Nr. 15*, ein mittelalterliches griechisches Notenalphabet. Und dort, wo Kirchers und des Glossators Zeichen übereinstimmen, liegt die Tonbedeutung fest: Alpha—Theta ist A—a. Das 4. Zeichen ist daher nicht als Digamma, sondern als Beta zu lesen.

[1] R. J. Walker (1911) 113—119.
[2] Th. Reinach 7 (1911) 282—289.

Für die Herkunft des lateinischen und griechischen mittelalterlichen Notenalphabets hat M. Vogel auf Boethius verwiesen. Manche der lateinischen Alphabetreihen des vierten und fünften Buchs von de institutione musica sind ja aus griechischen Reihen umgeschrieben, wie aus dem unvermittelten Auftreten des X nach N hervorgeht. Die Vorlage ist bekannt: Bei Boethius IV 14, IV 17 und V 14 hatte Vogel bereits auf Ptolemaios Harmonik 49f. und 26f. Düring hingewiesen[1]. Dazu kommt unter anderem, daß Boethius IV 17 sachlich auf Ptolemaios 60f. Bezug nimmt und daß Boethius IV 18, eine Demonstration am Kanon, aus Ptolemaios 18f. stammt.

Ptolemaios verwendet das griechische Alphabet nach Methode der Geometrie laufend zur Benennung von Strecken, Saiten und Tönen, allerdings so, daß er für jedes neue Problem eine neue Bezeichnungsweise einführt. Und Boethius schreibt lediglich die griechischen Reihen seiner Vorlage möglichst getreu um. Daher ist es nicht möglich, wie M. Vogel es versucht[2], in solchen Reihen »ptolemaeische« oder gar »pythagoreische« Notenschrift zu sehen, welche neben der üblichen und auch bei Boethius IV 3f., 15ff. verwendeten altgriechischen Notenschrift bestanden habe, schon weil jenen Reihen die wichtigste Voraussetzung einer jeden Schrift fehlt, die Gewißheit nämlich, daß die Bedeutung der Zeichen konstant bleibt und nicht von Fall zu Fall wechselt[3]. Daß freilich die Reihen bei Boethius trotzdem der Ansatzpunkt einer echten mittelalterlichen Buchstabennotation waren, ist richtig, und daß der gleiche Versuch auch am griechischen Alphabet unternommen wurde, sieht man an Nr. 14* und 15*.

[1] M. Vogel 1 (1962) 1—19.
[2] M. Vogel 1 (1962) 13ff.
[3] Der Verweis auf die Überschrift von Boethius IV 3 »Musicarum notarum per graecas ac latinas litteras nuncupatio« (M. Vogel 1 (1962) 2) hilft nicht weiter. Einmal ist »ac latinas« nicht in allen Handschriften überliefert, und außerdem könnte der Zusatz durch die Zeichen R L F C P M I V H N Z E der IV 3f. wiedergegebenen lydischen Tonleiter provoziert worden sein, von denen R L F V nur dem lateinischen Alphabet angehören und deren Rest beiden Alphabeten gemeinsam ist.

Nr. 15* GREGOR VON NAZIANZ POEM. MOR. 1, 11f.
(A. Kircher)

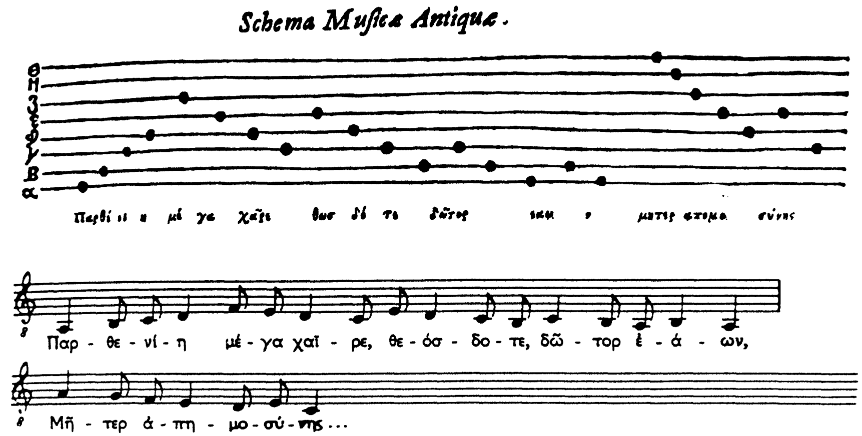


Abb. 1. Musurgia I 213

An zwei Stellen seiner Musurgia Universalis erzählt Athanasius Kircher von seiner Reise nach Sizilien und Malta. Bei dieser Gelegenheit will er in der Bibliothek des Klosters S. Salvatore in Messina in alten Handschriften Vertonungen zu eineinhalb Hexametern des Gregor von Nazianz (poem. mor. 1, 11f., Migne 37, 523) sowie zum Beginn der ersten pythischen Ode Pindars (Pyth. I 1—8) gefunden haben. In beiden Fällen dienen ihm seine »specimina musicae antiquae« dazu, eine Theorie zu unterbauen.

Das erste Beispiel soll die Frage »quomodo harmonicos suos gradus signarint Veteres Ecclesiastici Musici ... quibus signis usi sint[1]« beantworten. Kircher behauptet, schon vor Guido von Arezzo habe es Notenlinien gegeben, und fährt fort: »Nam in itinere meo Melitensi, Messanensem S. Salvatoris Bibliothecam Graecis Manuscriptis instuctissimam [sic], dum lustrarem, Manuscriptus Hymnorum liber ab illis Monachis mihi exhibitus fuit, ante 700 circiter annos scriptus, in quo multi Hymni musicis notis expressi cernebantur; ductaeque erant 8 lineae, quibus in principio totidem literae respondebant, in lineis autem ascensus, descensusque vocum nigris punctis vel potius circellis spectabatur; ut sequens Schema docet[2]«.

Der griechische Text der singulären Gregor-Vertonung, deren Echtheit P. Friedländer verteidigt[3], ist durch zahlreiche Druckfehler entstellt. Die Idee, griechische Buchstaben an den Kopf

[1] A. Kircher (1650) 213.
[2] A. Kircher (1650) 213.
[3] P. Friedländer 2 (1935) 467f.

eines Liniensystems zu setzen, hat A. Kircher von V. Galilei: »Ubi vides loco 8 chordarum has literas assumptas fuisse a Veteribus, ne Barbaris Graecorum nominibus Tyronibus Musicam difficiliorem redderent.... Fuisse autem ante tempora Guidonis in usu huiusmodi musicam signationem, id multis ostendit Vincentius Galilaeus in Dialogo suo de Musica; ubi et simile nostro harmonicum Schema producit multo ante Guidonis tempora conscriptum, quod et hic subjungo.«[1] Die Bezugsstelle aus V. Galileis Dialogo zeigt, daß A. Kircher nicht nur das Prinzip seines »schema musicae antiquae«, sondern auch den Kontext von Galilei übernommen hat: »Si servirono i Musici prattici che furono poco avanti à tempi di Guido Aretino, per significare le corde delle cantilene loro degli istessi caratteri che usavano già gli antichi greci, e di quelli ancora de latini, segnandoli sopra sette linee in questa maniera.«[2] Anschließend gibt auch Galilei ein »schema«, und zwar stellt er einem Sieben-Linien-System mit den Noten **Ω** (f), **Φ** (g), **T** (as), **Π** (b), **M** (c[1]), **Λ** (des[1]), **H** (es[1]) an der Spitze ein zweites gegenüber, das die Stufen E F G, a, h, c, d an der Spitze trägt, offenbar in der Absicht, sowohl die altgriechischen Vokalnoten als auch einen Ausschnitt aus der lateinischen Buchstabennotation auf ein Liniensystem zu beziehen[3]. A. Kirchers Zutat zu dieser Konstruktion besteht in der achten Linie und dem Ersatz der altgriechischen Tonbuchstaben durch die Folge A—Theta, wie sie auch aus Nr. 18* bekannt ist.

P. Maas hat gegen die Echtheit der Gregor-Proben eingewandt, jene hexametrischen Hymnen hätten nie vertont gewesen sein können[4]. Die Herleitung des »schema musicae antiquae« Kirchers von Galilei bestätigt dies Urteil nur. Auch Galilei hatte in sein »schema« eine textlose Melodie mit Notenköpfen eingezeichnet und eine Seite weiter einen lateinischen Hymnus in einem zehnzeiligen System geboten, auch dies aus »un'antichissimo ... libro«[5]. Ihn überbietet A. Kircher mit einem griechischen Hymnus in »griechischer« Liniennotation.

[1] A. Kircher (1650) 213. Anschließend druckt er Galileis »schema« mit einer zusätzlichen achten Linie nach.
[2] V. Galilei (1602) 36.
[3] H. G. Farmer (1930) 324 f. sucht arabische Parallelen zu Galilei und Kircher zu zeigen. Doch bietet das »schema« den gleichen verfehlten Tonhöhenansatz wie die dorische Notentabelle Galileis (1602) 93.
[4] P. Maas 2 (1935) 101 f.
[5] V. Galilei (1602) 37. Quelle ist wieder Girolamo Mei, s. S. 22 Anm. 5 und C. V. Palisca (1960) 154, Abb. 3a.

Nr. 16*

PINDAR PYTH. 1, 1—8
(A. Kircher)

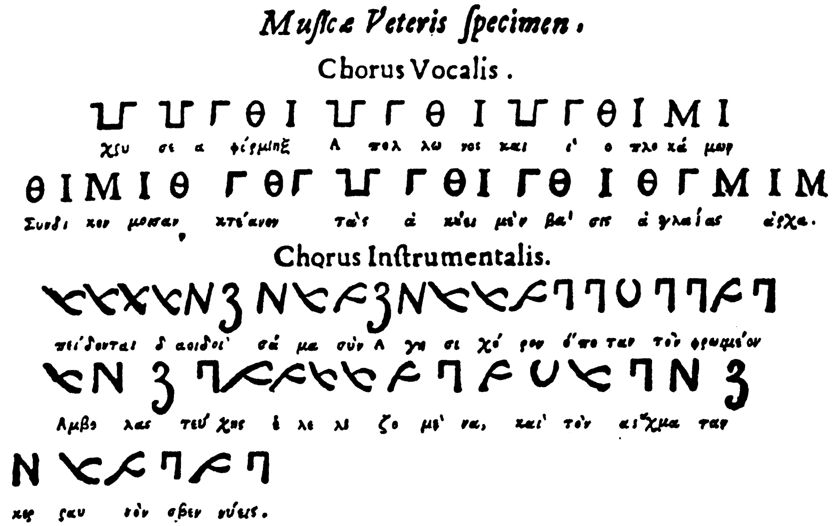


Abb. 2. Musurgia I 541

Nach seiner Darstellung des altgriechischen Notensystems nach Alypios bietet A. Kircher als ein »Musicae veteris specimen« seine berühmte Pindarode, deren Echtheit nach A. Rome, P. Maas, J. Müller-Blattau, J. F. Mountford und R. Wagner nicht mehr behauptet werden kann[1]. Wieder bezieht sich Kircher auf S. Salvatore: »Inveni autem hoc musicae specimen, ut alias[2] memini, in celeberrima illa totius Siciliae Bibliotheca monasterii S. Salvatoris iuxta Portum Messanensem in fragmento Pindari antiquissimo, notis musicis veterum Graecorum insignito, quae quidem notae, sive characteres musici cum iis, quos Alypius in tono Lydio exhibet sunt iidem; Verba Odes Pindaricae notis musicis veteribus usitatis expressa sequuntur; tempus non notae, sed quantitas syllabarum dabant.«[3]

[1] Die Kontroverse referiert R. P. Winnington-Ingram 4 (1958) 11 f. P. Friedländer ist 1 (1934) 1—53, —, 2 (1935) 463—475, —, 3 (1959) 385—389 für die Echtheit eingetreten, dagegen A. Rome 1 (1932) 3—11, —, 2 (1935) 337—350, R. Wagner 3 (1936) 496—504, —, 4 (1936) 161—173, P. Maas 2 (1935) 101—106, J. F. Mountford 5 (1936) 120—136, O. J. Gombosi 2 (1940) 381—392.
[2] Gemeint ist A. Kircher (1650) 213.
[3] A. Kircher (1650) 541.
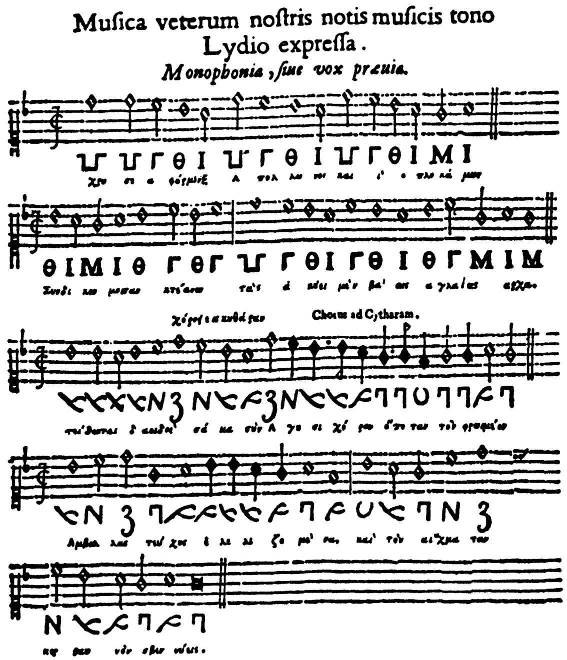


Abb. 8. Musurgia I 542

Nach einer Übersetzung von Pyth. 1,1—8, einem Bruchstück der Strophe, das Kircher höchst künstlich in sich antistrophisch gliedert, obwohl mit 1,8 gar kein Satz endet, bietet er sein specimen noch einmal mit einer Übertragung. Was Kircher hier beweisen wollte, zeigt die anschließende Bemerkung: »Atque ex hoc unico paradigmate, reliqua nullo negotio patebunt, modum itaque Veterum tum in cantando, tum sonando observatum hoc antiquo specimine tradidimus. Ut vel hinc, quid de Veterum musica sentiendum sit, facile cuilibet prudenti musico innotescere possit.«[1]

Es geht um die Bedeutung der merkwürdigen Doppelheit der antiken Vokal- und Instrumentalnotation, für die schon Galilei keine rechte Erklärung gefunden hatte[2]. Kurz vorher hatte Kircher gegen seine Vorgänger polemisiert: »primus ordo [scil. notarum] significat characteres, qui cantui voce perficiendo servirent: secundus ordo instrumentis competit; ea fere ratione, qua etiamnum, notae musicae vocalis distinctae sunt a notis, quas tabulaturas vulgo vocant, musicae instrumentali servientibus, quem ordinem Alipii multi non intellegentes binas hasce notas pro

[1] A. Kircher (1650) 542.
[2] V. Galilei (1602) 91.

una sumentes uti Liardus [sic] et ex eo Salomon Caus[1] specimina, quae mundo exhibere voluerunt antiquae musicae, vitiosissime et falsissima reddiderunt.«[2] A. Kircher dagegen notiert die erste Hälfte seines Stücks, den »chorus vocalis«, wie er sagt, mit Vokalnoten, die zweite Hälfte, den »chorus instrumentalis«, mit Instrumentalnoten und gibt hiermit seine Interpretation der Doppelheit des Notensystems, die dem Richtigen schon näher kommt. Wie es wirklich war, haben Inschriften und Papyri gezeigt. Doppelnotation ist nur bei Rekonstruktionen und Fälschungen belegt[3]. Eine alternierende Verwendung von Vokal- und Instrumentalnoten ist bei instrumentalen Einwürfen in Vokalmusik möglich (Nr. 21, 24, 27, 28, 29). Sonst stehen Vokalnoten für Vokalmusik, Instrumentalnoten für Instrumentalmusik — wiewohl ausnahmsweise Nr. 20, der Paian des Limenios, mit Instrumentalnoten und eine eingesprengte textlose Zeile in Nr. 39 mit Vokalnoten niedergeschrieben ist. Zu dieser Singularität der Notation bei Kircher, die aber im Rahmen des Beweisgangs der »Musurgia« ihren Sinn hat, kommt — neben einer Vielzahl kleiner Bedenken gegen die Echtheit — ein gewichtiges äußeres Indiz: Wie A. Rome als erster gezeigt hat[4], hat Kircher seinen Pindartext nicht etwa aus einer Handschrift, sondern aus einer Pindarausgabe von Erasmus Schmid (Wittenberg 1616), bei der genau an der Stelle, nach Pyth. 1, 8, umzublättern ist, wo Kircher seinen Text — noch mitten in der Strophe — enden läßt. Die Fehler des Kircherschen Pindartextes gehen zum Teil auf Schmid, zum Teil auf Kirchers Setzer zurück. Offenbar hat Kircher hier ebensowenig wie bei Nr. 15* Korrektur gelesen.

P M
Nachlässig ist auch die Wiedergabe der Notenzeichen, die mit den Zeichen Ɔ $=$ b, ⅂ $= c^1$,
I Θ Γ Ʊ
< $= d^1$, V $= es^1$, N $= f^1$, Z $= g^1$ dem Lydischen mit Verwendung des Synemmenon-Tetrachords angehören. Die antiken Noten sind im Holzschnitt wiedergegeben, wobei ein und derselbe Druckstock für beide Abbildungen verwendet wurde. Daher wiederholt sich ein verschnitztes ⋎ = V anstelle eines ⋌ = < in beiden Wiedergaben (Z. 3, 3. Note). Die Verbesserung ergibt sich aus der Übertragung. Und in der vierten Zeile haben sich Notentext und Übertragung gegeneinander verschoben[5]. Streicht man das sechste Zeichen und verschiebt die nächsten sieben Zeichen um eine Stelle nach links, so ist der Fehler behoben. Die viertletzte Silbe muß dann ein < erhalten, das die Übertragung verlangt. Offensichtlich liegen nicht etwa zwei Fassungen von der Hand A. Kirchers vor, sondern eine Dittographie des Setzers, die dann am Zeilenschluß die Tilgung eines Zeichens erzwang.

[1] R. Wagner 4 (1936) 162 hat Kirchers Vorgänger identifiziert: P. de Tyard (1555) und S. de Caus (1615). Das erwähnte specimen der Vorgänger Kirchers war eine bekannte Melodie zu »Plus d'une paix rebelle« mit vokalen und instrumentalen Noten, die sich auch bei M. Meibom (1652) Vol. 1 praef. findet.
[2] A. Kircher (1650) 540.
[3] Nr. 6, 17*; s. S. 142.
[4] A. Rome 1 (1932) 6—9.
[5] Dies hat schon P. J. Burette (1731) 318f. bemerkt.

Nr. 17*

HOMER. HYMNUS 13
(B. Marcello)

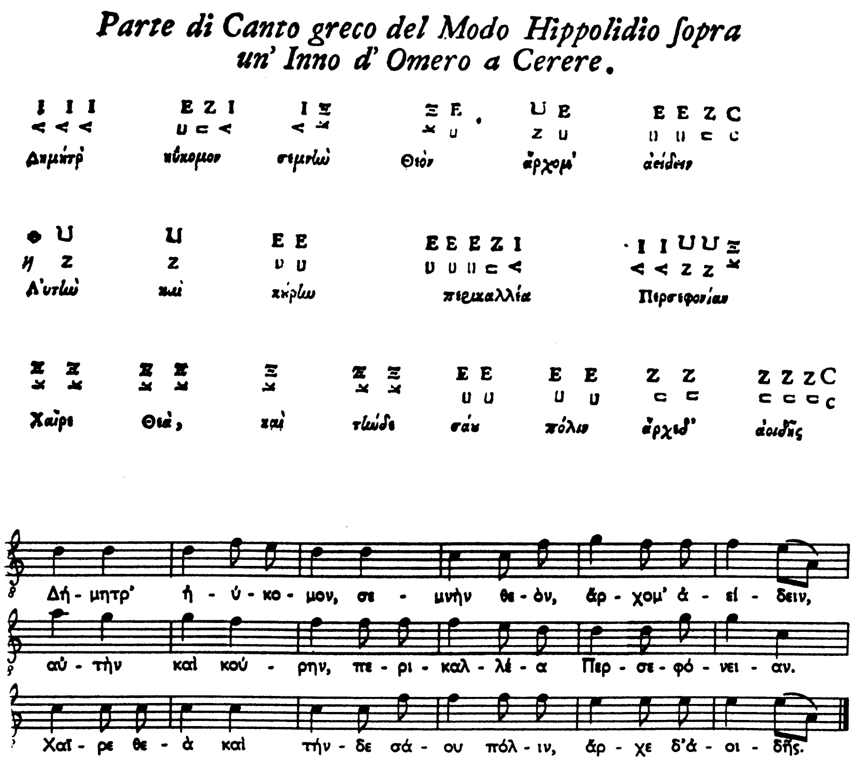


Abb. 4. Estro poetico-harmonico III 132

Im dritten Band seines 1724—27 erschienenen Psalmenwerks bemüht sich Benedetto Marcello, jener barocke Nachfahre der Florentiner Camerata, in Theorie und Praxis um die altgriechische Musik. Über die Ziele seiner Kompositionen will er in einer Vorrede zu diesem Band aufklären und stellt zu diesem Zweck einiges gängige Material aus der altgriechischen Musiktheorie zusammen. Seiner Vertonung des sechzehnten Psalms liegt der Helioshymnus des Mesomedes als cantus firmus zugrunde, im siebzehnten Psalm geht es um die antike Chromatik und Enharmonik, und dem achtzehnten Psalm ist eine hypolydische Melodie zu dem dreizehnten homerischen Hymnus an Demeter unterlegt, die Marcello mit griechischem Text und doppelter, altgriechischer Notation auch separat abdruckt, ohne seine Quelle anzugeben[1]. Der griechische Text jenes Prooimions ist bis auf Kleinigkeiten korrekt, und abgesehen davon, daß der Setzer ein Zeichen vom zweiten auf das erste Wort verschoben hat, unterlaufen auch bei den Noten keine Irrtümer. Die Übertragung B. Marcellos in seinem Psalm ist zutreffend und erlaubt sich lediglich, Töne zu wiederholen oder zu streichen, um dem neuen italienischen Text gerecht zu werden.

Was B. Marcello mit seinem specimen antiquae musicae zeigen wollte, kann man seiner Vorrede entnehmen: »Alcune cantilene che dovevano accompagnarsi collo stromento e con qualche diversità di concento erano segnate con doppi e vari caratteri, lo che rimane tuttavia espresso nell'inno d'Omero a Cerere del Modo hyppolidio interpretato secondo Gaudenzio, ed in uso posto a luogo opportuno nel Tomo presente al Salmo Decimottavo.«[2] Wieder geht es um das Problem der Doppelheit der antiken Notation, das schon die specimina von P. de Thiard, A. Kircher und M. Meibom provoziert hatte[3].

Die antikisierenden Psalmen B. Marcellos waren noch Goethe bekannt, der sie 1788 erwähnt[4]. Dann wurde die Homer-Melodie vergessen und erst von G. Behaghel wiederentdeckt, der geneigt war, sie für echt zu halten[5]. R. Westphal nahm zu Recht Anstoß an der Doppelnotation[6] und auch J. F. Mountford zog die Echtheit in Zweifel[7].

Ein scheinbares Indiz für die Echtheit, das sich jedoch bei genauerer Betrachtung in einen Beweis der Unechtheit verkehrt, ist die Tatsache, daß bei B. Marcellos Demeterhymnus wie bei den meisten authentischen Fragmenten Wortakzent und Melodiebildung aufeinander abgestimmt sind. Jenes Prinzip antiker Melodieführung wurde erst 1891 von O. Crusius wiederentdeckt[8]. B. Marcello aber weiß davon, wie seine Vorrede zeigt: »Ciò che si rileva di più raro nel Testo e che perciò convien credere che fosse a gran ragione dell'arte di que' prischi tempi uno de' principali istituti (come qualche cosa altresi Marziano Capella di ciò ne tocca) si è la espressione per lo più degli accenti o circonflessi, o gravi, od acuti (e se non sempre, per difetto forse come si è detto di trascrizione o di stampe) con voci adattate a significarne o la circonflessione, o la gravità, o l'acutezza.«[9] Offenbar hat B. Marcello nicht nur Martianus Capella gelesen — gemeint ist III 268: »et est accentus, ut quidam putaverunt, anima vocis et seminarium musices« —, sondern auch Beobachtungen an den ihm bekannten Mesomedeshymnen angestellt. Bezeichnend

---

[1] B. Marcello (1724—26) Vol. 3, 1—6 (Vorwort); 132—135 (Text, Bearbeitung).
[2] B. Marcello (1724—26) Vol. 3, 4.
[3] s. S. 49, Anm. 1.
[4] Italienische Reise III, 1. März 1788.
[5] G. Behaghel (1844) 7ff.
[6] R. Westphal 2 (1868) XXIX, 623.
[7] J. F. Mountford 2 (1929) 147.
[8] O. Crusius 2 (1893) 173. L. Gamberini (1962) 52f. argumentiert bei der Demeter-Melodie mit deren akzentgerechten Vertonung.
[9] B. Marcello (1724—26) Vol. 3, 3f.

aber ist, daß er der Ansicht ist, der Gravis müsse immer durch den Tiefton, durch »gravità«, ausgedrückt werden. So vertont er auch σεμνὴν (Z. 1) und αὔτὴν (Z. 2) mit absteigenden Sekundschritten, während die authentischen Fragmente den Gravis auf zwei- und mehrsilbigen Wörtern wie den Akut hochtonig behandeln[1]. Druckfehler sind Δημήτρ' (Z. 1) sowie Περσεφονίαν (Z. 2); περικαλλέα (Z. 2) jedoch ist gegen den Akzent vertont; aufsteigend θεὸν (Z. 1).

Freilich ist B. Marcello nicht der erste, der antike Quellen für das Verhältnis von Sprache und Melodie heranzieht. Schon Hans Ott leitet 1539 eine in Nürnberg erschienene Sammelausgabe, die vornehmlich Werke von Josquin des Prez und Heinrich Isaak enthält, mit einem gelehrten Beleg ein: »Atque hic videmus eruditos musicos diligenter eam regulam secutos esse, quam apud Platonem de melodiis Socrates praescribit, ὅτι δεῖ ἀναγκάζειν τὸ μέλος ἕπεσθαι τῷ λόγῳ καὶ μὴ λόγον τῷ μέλει. Hoc est: quod musicus debet melodiam cogere, ut sequatur verba, non verba melodiam.«[2] Auch G. Zarlino[3] zitiert 1558 die genannte Platonstelle (Rep. III 400 A, D), die dann das musikalische Glaubensbekenntnis der Florentiner Camerata wird: 1580 findet sie sich bei G. de' Bardi[4], 1601 bei G. Caccini, der getreu die Lehren seines adeligen Mentors wiederholt[5], schließlich 1607 im Nachwort G. C. Monteverdis zu den »Scherzi musicali« seines Bruders Claudio[6].

Wenn nun B. Marcello auch den Leser über die Herkunft seines »Parte di canto greco« im unklaren läßt, A. Kircher sogar eine handschriftliche Provenienz für seine »specimina« erfindet, so würde man trotzdem dem Verfahren, bestimmte Probleme antiker Musik durch erfundene Beispiele zu illustrieren, mit dem Begriff der Fälschung nicht gerecht. An der Möglichkeit, die antike Musik schöpferisch zu rekonstruieren, hat bis ins 19. Jahrhundert kaum jemand ernsthaft gezweifelt. Um nicht von der Oper, jenem einzigartigen produktiven Mißverständnis der antiken Tragödie, zu reden: Gerade Pindar ist vom 16. bis zum 19. Jahrhundert — neben Horaz — immer wieder Gegenstand solch gutgläubiger Rekonstruktionen gewesen. R. Wagner hatte auf eine Vertonung von Ol. 11 hingewiesen, die 1598 in Straßburg als Einlage zu Euripides' Medea diente, wie auch auf die bei M. Mersenne 1637 mitgeteilte Vertonung zu Ol. 1 von Etienne du Chemin[7]. Nachzutragen wäre eine Vertonung von Ol. 14, die J. A. Mingarelli 1772 vorlegte[8]. A. Kirchers Melodie zu Pindars Pyth. 1 (1650) findet somit einige Seitenstücke. Auch F. A. Wolf dachte sich nichts dabei, Goethe und seine Tischrunde in Berka mit ähnlichen Versuchen zu unterhalten[9]. Und noch R. Westphal, der Kirchers Pindar anzweifelt, meint von seiner Vertonung von Pindars Ol. 8: »Wenn auch nicht Pindarisch, so kann die von mir hergestellte Melodie wenigstens darauf Anspruch erheben, griechisch zu sein.«[10] Anderwärts bietet er Ol. 1 in einem vierstimmigen Satz für Singstimme, Kithara und zwei Auloi, diesmal auch mit griechischer Notation, und bemerkt dazu: »Selbstverständlich habe ich die Melodie ganz in antiker Weise gehalten« —, ein Vertrauen auf die Zulänglichkeit eigener Einfühlung, das ebenso entwaffnend wie beneidenswert ist[11].

---

[1] s. S. 140.
[2] A. W. Ambros (1881) 163 Anm. 1, O. Strunk (1950) 256 Anm. k.
[3] G. Zarlino 1 (1573) 95, 419, O. Strunk (1950) 256, G. Zarlino 2 (1588) 278.
[4] G. Bardi (1580) 233—248, O. Strunk (1950) 292, 295, 298.
[5] G. Caccini (1601) praef. A 2v, O. Strunk (1950) 378.
[6] G. C. Monteverdi (1607) 69, 71, O. Strunk (1950) 407, 410. Zum Nachleben jenes Platonworts s. E. Pöhlmann 6 (1969).
[7] R. Wagner 4 (1936) 170ff., M. Mersenne (1636) Vol. 2, 416—418.
[8] J. A. Mingarelli (1772) 63, J. N. Forkel (1788) 434ff.
[9] F. Riemer, Mitteilungen über Goethe, zum 15. Juni 1814.
[10] R. Westphal 2 (1868) 615—618.
[11] R. Westphal 2 (1868) 807—810.

II. Melodien aus Inschriften

Nr. 18 KOPENHAGEN, INV. NR. 14897 saec. I p. Chr.
(Seikilos)

1 Εἰκὼν ἡ λίθος
εἰμί· τίθησι μὲ
Σείκιλος ἔνθα
μνήμης ἀθανάτου
5 σῆμα πολυχρόνιον.
C Z Z KIZ I
Ὅσον ζῇς, φαίνου,
K I Z IK O
μηδὲν ὅλως σὺ
C OΦ C K Z
λυποῦ· πρὸς ὀλί-
I KI K C OΦ
γον ἐστὶ τὸ ζῆν,
C K O I Z
10 τὸ τέλος ὁ χρό-
K C C CX⅂
νος ἀπαιτεῖ.
Σείκιλος ευτερ
] ζῇ [

1—12 lapidem inspexit J. Raasted.

2 EIMI· lapis.

6 KIZ lapis (Jan, Mountford), KIZ Wagner. I Pöhlmann, I lapis.

7 I Pöhlmann, I·lapis. IK Pöhlmann, IK lapis, IK Jan, Mountford, IK Reinach, Wagner.
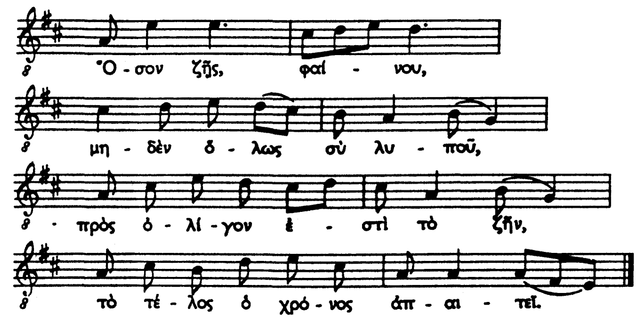
8 OΦ Pöhlmann, OΦ lapis (Jan), OΦ Wagner, Mountford.

9 IKI lapis (Wagner, Mountford), IKI Jan. OΦ Pöhlmann, OΦ lapis (Jan), OΦ Mountford.

1 K lapis (Wagner), K Jan, Mountford. CX⅂ lapis (Wagner, Mountford), CX⅂ Reinach, Jan, CX⅂ Martin. an CX⅂ scribendum?

2/13 Εὐτερ[| ζῇ Ramsay, Εὐτερ[πής] | ζῇ Cougny, Εὐτέρ|πῃ Wessely, Εὐτέρ | [που] ζῇ vel Εὐτέρ | (που) ζῇ Marx, εὖ ter | ζῇ Carcopino. ζῇ vidit Ramsay, cf. Crusius 2 (1893) 160 tab. et infra tab. 15f.; 23, e quibus apparet lapidem litteras non habuisse post EYTEP et ante ZH.

Εἰκὼν ἡ λίθος εἰμί· τίθησι μὲ Σείκιλος ἔνθα
μνήμης ἀθανάτου σῆμα πολυχρόνιον.



Σείκιλος Εὐτέρ(που)
ζῇ.

Schon 1883 veröffentlichte W. M. Ramsay eine in Aidin, bei Tralles, gefundene Grabstele aus Privatbesitz, die zwei Gedichte trägt, ein Epigramm und ein mit Notenzeichen versehenes Lied[1]. Bis zum Brand von Smyrna im September 1922 befand sich die Stele in der Sammlung De Jong in Bourja (Buša) bei Smyrna, war seither verschollen und wurde 1957 als wiedergefunden gemeldet[2]. 1966 wurde sie von der Antikenabteilung des Nationalmuseums zu Kopenhagen erworben und am 6. 12. 1967 von Jørgen Raasted in einem Vortrag[3] der Öffentlichkeit wieder vorgestellt.

Dem Schriftcharakter nach gehört die Inschrift ins 1. Jh. n. Chr. Dies zeigen die Apices, besonders beim Epsilon, My, Ny, Sigma, das Phi mit Unterlänge, vor allem aber die 127/128 und 149/150 belegte[4] Sonderform Ω des Omega[5]. Dazu kommt die hochentwickelte rhythmische Notation.[6]

O. Crusius erkannte als erster die Bedeutung der Notenzeichen[7]. D. B. Monro, Th. Reinach, C. v. Jan, R. Wagner und J. F. Mountford bemühten sich um Sicherung des Notentextes[8], E. Martin untersuchte die Rhythmik des Stücks[9], und W. Fischer unternahm den anfechtbaren Versuch, die Melodie durch moderne Parallelen zu beleuchten und ihr vermeintliches Nachleben in der Gregorianik und im deutschen Volkslied zu erweisen[10]. Der Text ist mit reichen Literaturangaben bei W. Peek abgedruckt[11].

Mit den Notenzeichen ꓶ (e), **X** (fis), **Φ** (g), **C** (a), **O** (h), **K** (cis¹), **I** (d¹), **Z** (e¹) ergibt sich ein unerwarteter Ausschnitt aus der iastischen Leiter. Die Melodie ist nach dem Wortakzent komponiert, abgesehen von dem Quintsprung auf ὅσον Z. 6, der in Nr. 1 eine Parallele findet[12], und der Tonbeugung bei ἐστὶ Z. 9, die mit der nicht auszuschließenden Akzentuierung ἔστι verschwände[13].

Die Mängel der verfügbaren Abzeichnungen und Photos[14] waren die Ursache für eine Reihe von vieldiskutierten Unsicherheiten in der Lesung der Arsispunkte, Längestriche und Bindebögen. Diese sind nach dem Wiederauftauchen des Originals, an dem J. Raasted den vorliegenden Text überprüft hat, gegenstandslos geworden. Allerdings ergeben sich jetzt, bei gesichertem Text, einige Inkonsequenzen der rhythmischen Notation. Ein reines Versehen wird es sein, wenn der Steinmetz in Z. 6 die letzte Note, das **I**, mit einem überzähligen Punkt ausstattet. Irrtümlich gesetzt ist — wenn es sich nicht um eine nachträgliche Beschädigung handelt — auch der Arsispunkt zum ersten **I** der Z. 7, da dies in der Thesis steht. Weitere vermeintliche Punkte über Textbuchstaben (ΦΑΙΝΟΫ Z. 6, ΛΥΠΟΫ Z. 8) sind mit Sicherheit nur Fehler der Oberfläche.

W. M. Ramsay (1883) 277f., Nr. 21. Abklatsch in Abzeichnung: O. Crusius 2 (1893) Tafel. Vgl. Abb. 23

Vgl. BCH 48 (1924) 506f., I. Henderson (1957) 369 Anm. 1.

J. Raasted (1967) 1—7. Für die Überlassung des Manuskripts bin ich dem Autor zu Dank verpflichtet.

W. Larfeld (1914) 274.

Freundliche Mitteilung von A. Gotsmich.

I. Henderson (1957) 369 räumt die Möglichkeit einer Datierung der Inschrift ins 2. Jh. v. Chr. ein, rückt das Stück dann aber wegen seiner hochentwickelten Notationstechnik zu den nachchristlichen Musikpapyri. Vgl. W. M. Ramsay bei J. F. Mountford 3 (1931) 92 Anm. 3, der jeden Zeitansatz nach dem 2. Jh. v. Chr. für möglich hält.

O. Crusius 1 (1891) 163—172, —, 2 (1893) 160—200.

D. B. Monro (1894) 133, 145, Th. Reinach 2 (1894) 365ff., —, 11 (1926) 171, C. v. Jan 5 (1895) 450ff., —, 6 (1899) 35ff., R. Wagner 1 (1921) 285f., 295ff., J. F. Mountford 2 (1929) 147f.

E. Martin (1953) 48—55.

W. Fischer (1953) 153—165.

W. Peek (1955) 609, Nr. 1955.

s. S. 30.

vgl. R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 68.

s. o. Anm. 1f.

Eine Absonderlichkeit dagegen, die man hinnehmen muß, ist es, daß ὅλως in Z. 7 mit **Ż I K**, dagegen — γον ἐστ — in Z. 8 mit **İ K̇ İ** notiert ist, was rhythmisch auf das gleiche Ergebnis führt. Am wichtigsten dürfte jedoch der Nachweis sein, daß das Zeichen für die dreizeitige Länge auch über zwei Noten stehen kann, die durch ein Hyphen verbunden sind. Diese Möglichkeit hatte R. P. Winnington-Ingram bei Nr. 39 in Zweifel gezogen[1]; sie steht jetzt durch die beiden **O Φ** in Z. 8f. fest — ohne daß dies für Nr. 39 weiter hülfe. Dementsprechend möchte man für die letzte Silbe in Z. 11 die Notation **C X ꓶ** anstelle von **C X ꓶ** erwarten. Freilich hätte der Steinmetz an dieser Stelle für ein dreizeitiges Längezeichen keinen Raum gehabt. An der Sicherheit der Übertragung ändert sich auch durch die neuen Lesungen nichts. Selbstverständlich dürfte es sein, daß bei den Gruppen **O Φ** der Zeitwert entsprechend dem iambischen Grundmaß aufgeteilt wird.

Ungeklärt wird der Sinn der subscriptio bleiben, um die sich E. Cougny, C. Wessely, F. Marx, J. Carcopino, Ch. Picard und L. Robert bemüht haben[2]. Denn da das Original schon vor 1922 am unteren Rand abgeschliffen worden war, wie der Vergleich eines früheren Abklatsches und einer späteren Photographie zeigt[3] — diente die Säule ja als Untersatz für eine Blumenvase[4] —, so läßt sich jetzt, nach dem Verlust der letzten, auf dem Abklatsch als fragmentiert kenntlichen Zeile, nicht mehr sicher feststellen, ob Ergänzungen in jener Zeile überhaupt zulässig sind.

---

1 R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 191.

2 E. Cougny (1890) 595, 607, C. Wessely 1 (1891) 20, F. Marx (1906) 145, J. Carcopino (1922) 273, Ch. Picard (1925) 123—125, L. Robert (1937) 412 Anm. 4.

3 s. Abb. 15f., 23.

4 Für die Vorgeschichte s. J. Raasted (1967) 1f.

Nr. 19 DELPHI INV. NR. 517, 526, 494, 499 138 a. Chr.

Col. I/II [παιὰν καὶ ὑπόρχημα] ε̣ἰς τὸν Θεὸν ὁ ἐ̣[πόησε ..... | . 'Αθ]ηναῖος.

Col. I

[ ]Θ̣ I M Y M
1 [Κέκλυθ' Ἑλι]κ̣ῶνα βαθύδενδρον αἳ λά-

[ ] Θ I M I M Y M [ ]
[χετε, Διὸ]ς̣ ἐ[ρι]βρόμουου θύγατρες εὐώλ[ενοι,]

Θ ? [ ]Θ I M I M Y M Y
μόλετε, συνόμαιμον ἵνα Φοιοῖβον ὠιδαε[ἶ-]

M F Φ Y F Θ Ʊ ⫛ Ʊ
σι μέλψητε χρυσεοκόμαν, ὃς ἀνὰ δικόρυν-

Θ Ʊ Θ M Θ I .M Y [ ]
5 βα Παρνασσίδος ταᾶσδε πετέρας ἕδραν ἅμ' [ἁ-]

Y M Y M I Θ I Θ Γ Ʊ ⫛ Γ
γακλυταιεῖς Δεελφίσιιν Κασταλίδος

Ʊ ⫛ Ʊ Θ Γ Λ M
εοὐύδρου νάματ' ἐπινίσεται, Δελφὸν ἀνὰ

Y M I Θ I M Φ
[πρ]ωῶνα μααντειεῖον ἐφέπων πάγον.

[ ] Γ Ʊ ⫛ Ʊ
[Ἦν] κλυτὰ μεγαλόπολις Ἀθθίς, εὐχαιε-

[ ]Κ̣ Λ M O K Λ K Γ Ʊ ⫛ Ʊ [ ]
10 [ἶ] σ̣ι φερόπλοιο ναίουσα Τριτωωνίδος δά[πε-]

Θ Γ M Γ B Γ Λ K Γ O M Γ
δον ἄθραυστον· ἁγίοις δὲ βωμοιοῖσιν Ἅ-
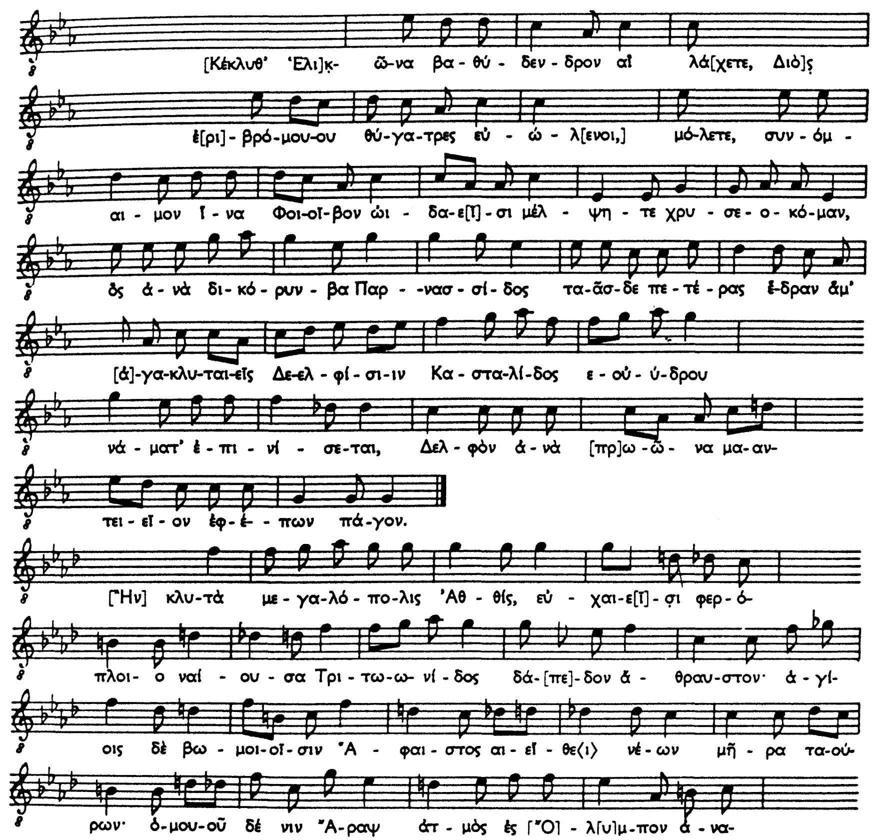
K M Λ K Λ M Λ M O K
φαιστος αἰείθε⟨ι⟩ νέων μῆρα ταούρων· ὁμου-

Λ Γ M Ʊ Θ I Θ Γ Θ Y O M Λ M
οῦ δέ νιν Ἄραψ ἀτμὸς ἐς [Ὄ]λ[υ]μπον ἀνακίδν[α-]

[παιὰν καὶ ὑπόρχημα] Pöhlmann, [ᾆσμα μετὰ κιθάρας ε]ἰς τὸν Θεὸν ὁ ἐ̣[πόησε ..... 'Αθ]ηναῖος Reinach, ε̣ις lapis, [παιὰν καὶ προσόδιον ε]ἰς Moens.

Col. I

1 [Κέκλυθ' κ.τ.λ. Crusius, Ἑλικ]ῶ̣ν̣α Reinach,]κ̣ωνα lapis.
2—22 suppl. Weil et Reinach.
2 Διὸς] ἐ[ρι]βρόμουου Reinach,]ς̣ ε[. .] lapis. εὐώλε̣[νοι Reinach, ευωλ[lapis.
3 μόλε[τ]ε Reinach, μολετε lapis.
9 εὐχαιε̣[|[.σ]ι Reinach, ευχαιε|[.]σ̣ι lapis.
10 Κ̣ vel ̣| Reinach, Κ̣ lapis.
11 O lapis, Θ coni. Jan, Gombosi.
12 αιειθε lapis, corr. Weil.
13 υλομπον lapis, corr. Weil.



Ο Υ Ο Μ Λ Μ Λ Κ Λ Μ Λ̣
ται· λιγὺ δὲ λωτοὸς βρέμων αειόλοισις μ̣[έ-]

Μ Υ Ο Μ Λ Μ Γ Λ Κ Γ Μ [ ]
15 λεσιν ὠιδαὰν κρέκει. χρυσέα δ' ἀδύθρου̣[ς κί-]

Κ Λ Μ Ο Υ Ο Μ Λ Μ Ο Φ Ʊ [ ]
θαρις ὕμνοισιν ἀναμέλπεται. Ὁ δὲ [τεχνι-]

⋔ Γ Ʊ Θ Γ ⋔ Ʊ [ ]
ṭωῶν πρόπας ἑσμὸς Ἀθθίδα λαχῴ̣[ν τὸν κιθα-]

Col. II

[ ] Θ Γ ⋔ Ʊ ⋔ Γ [ ]
[ρί]σει κλυτὸν παῖδα μεγάλου [Διὸς ὑμνοῦσί σε]

[ ] Ι Θ Γ Ʊ ⋔ Ʊ ⋔ Γ Ʊ [ ]
[πα]ρ' ἀκρονιφῆ τόνδε πάγον, αἀμ[βροτ' ἀψευδέ']

[ ] ⋔ Ʊ Λ Γ Ʊ Γ [ ]
20 [δ]ς̣ πᾶσι θνατοιοῖς προφαίνει [εις λόγια,]

Μ Υ Μ Ι Μ Ι Θ Γ Θ [ ]
[τρ]ίποδα μαντειεῖον ὡς ειε[̣λες, ἐχθρὸς ὃν ἐ-]

[ ] ⋔ Γ Ʊ ⋔ Ʊ Φ Ʊ [ ]
[φρ]ουούρειει δράκων, ὅτε τ̣ε[οῖσι βέλεσιν ἐ-]

Ι Ο Γ ⋔ Ʊ [ ]
[τρ]ηησας αἰόλον ἑλικτὰν [φυάν, ἔσθ' ὁ θὴρ συχ-]

[ ] Ι Θ Μ Ι Θ Γ ⋔ [ ]
[ν]ᾲ συυρίγμαθ' ιἰεὶς ἀθώπε[υτ' ἀπέπνευσ' ὁμῶς·]

[ ] Ʊ ⋔ ✱ ⋔ Ʊ [ ]
25 [ὡς] δ̣ὲ Γαλαταᾶν ἄρης [βάρβαρος, τάνδ' ὃς ἐπὶ γαῖ-]
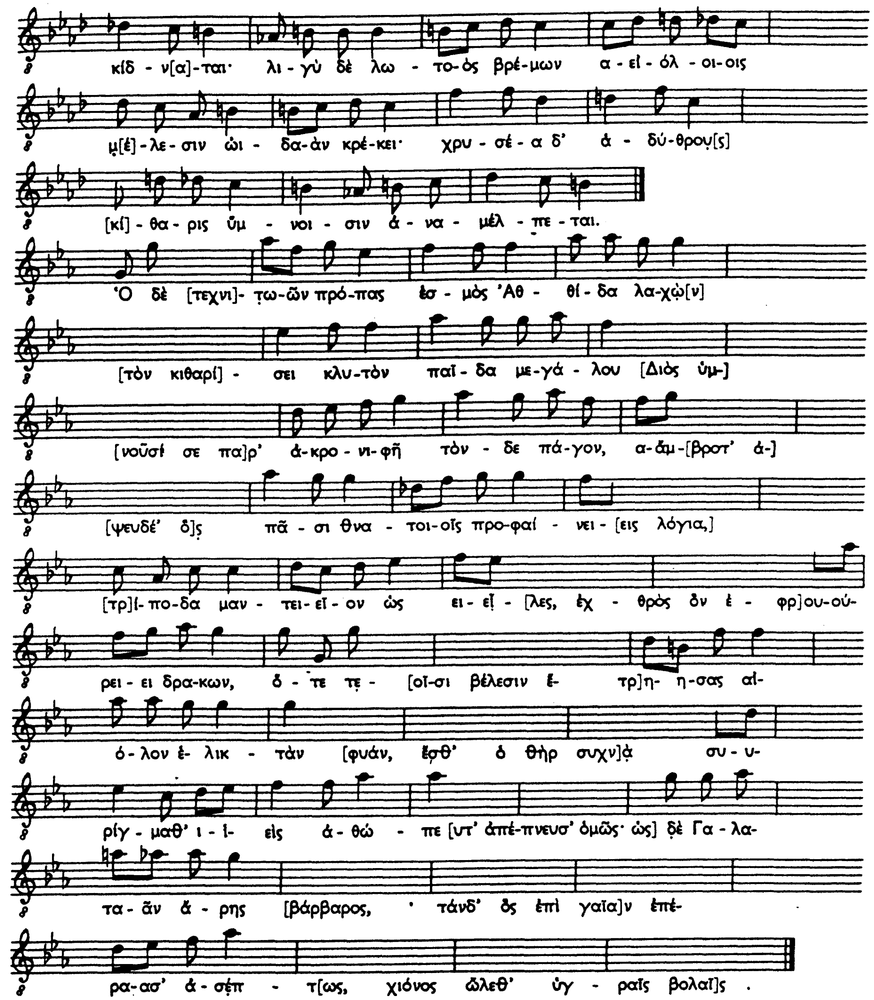
[ ] Ι Θ Γ ⋔ [ ]
[α]ν ἐπέρααασ' ἀσ̣έπτ[ως, χιόνος ὤλεθ' ὑγραῖς βολ-]

[ ] Ω ⋔ Γ [
[αῖ]ς. Ἀλλ' ἰὼ γεέννναν[

16 [τεχνι|τ]ωῶν Reinach, | ṭωων lapis, [θ|ε]ω[ρ]ῶν Weil, [ν|ε]ώ[ρ]ων Crusius.
17 λαχ[ὼν Reinach, λαχῳ̣[lapis.

Col. II

18 κιθα|ρί]σει vel]ζει Reinach, καυτον Weil, [. .]σει κλυτον lapis.
20 [δς] Reinach, [.]ς̣ lapis. Λ lapis, ⋔ coni. Reinach flexae causa.
21 ειε[ῖλες Reinach, ειε̣[lapis.
22 τ[εοῖσι Reinach, τε̣[lapis.
23—26 suppl. Crusius.
23 ἐ|τ]ρ̣ηησας Weil, [.].ηησας lapis: apex litterae I vel N extare videtur. O lapis, Θ coni. Jan, Gombosi.
24 συχ|νᾲ] Reinach, [ν]ᾳ lapis.
25 [ὡς] δὲ Reinach, [. .].ε lapis, cf. l. 21.
26 ἀσ̣έπτ[ως, χιόνος ὤλεθ' ὑγραῖς βολ|αῖ]ς Pöhlmann, cf. nr. 20, 33, ἀσ̣επτ[ος, χιόνος ἔφθιτο λευκῆς βολ|αῖ]ς Moens.



[ ] Ʊ ᛏ [
[..] ṿ θάλος φιλόμ̣[

[ ] ᛏ Γ Ʊ [
[..] ε. δαάμοιο λοị [

[ ] ᛏ Ʊ [
80 [..] ρων ἐφορ. [

[ ] ∗ ᛏ̣ [
[..] τεονκ[

[ ] Ʊ̣ [
[..] εναικ[

[ ] [
[..] θη[

[ ] [

[

Fr. 3

Γ
1] . πε[

] ρατ[

Ʊ
] . ο σ . [

Fr. 4

] α . . . [

θ Γ
] . ιναο[

Ʊ Φ
] . εν[

28 [. .]ν Reinach, [. .]. lapis. φιλόμ̣[αχον] Crusius, φιλόμ̣[ολπον Moens.
29 λο[ιγόν Crusius, λοị[lapis.
30 [ἐχθ]ρῶν ἐφορ[μάν Crusius, [. .]ρων εφορ.] lapis: apex litterae M extare videtur.
33 Ʊ̣ Reinach, vacat lapis.

27—30 Crusius adhibitis frr. 3 et 4 hoc modo suppl.:

Col. II fr. 3 fr. 4

27 σ. 'Αλλ' ἰώ, γεένναν [αὐτάν τ' ἐ] πε[υχαῖς σε, Λ]ατ[οῖ κλείζωμεν οἱ-]
28 ο]ν θάλος φιλόμ[αχον ἐπή]ρατ[ον ἐγ]είνα' δ[ς φοίνιον τοῦ-]
29 δ]ε δαάμοιο λο[ιγὸν ἀπέλασε πρ] οσ[τατῶν]ἔν[οπλος]
30 ἐχθ]ρῶν ἐφορ[μάν ...

Fr. 3

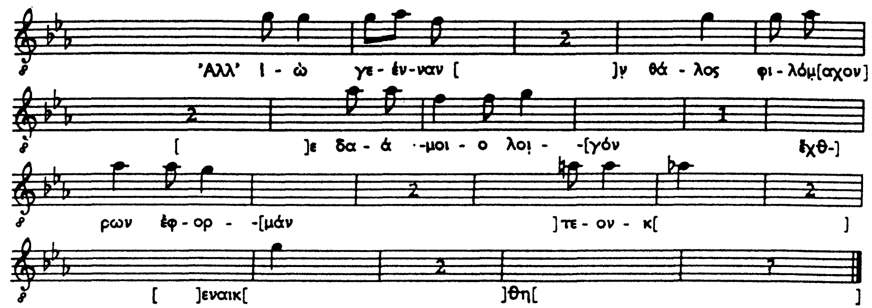
1]ϛ̣πε[Reinach.
3 π]ρ̣οσṭ[Reinach.

Fr. 4

1]ατ[Crusius,]αị . .[Reinach.

Ʊ θ
2]ε̣ιναο[Crusius,]τιναο[Reinach.

3]π̣εν[Reinach.



An der südlichen Außenmauer des Athenerschatzhauses in Delphi befanden sich unter Festdekreten zu der athenischen Pythais der Jahre 138, 128, 116 und 97 v.Chr.[1] zwei metrische Inschriften mit griechischer Notation, zwei Paiane auf Apollon, von denen sechzehn Fragmente gefunden wurden. Die Verteilung der Bruchstücke wurde dadurch erleichtert, daß eine Gruppe der Fragmente Vokalnoten, die andere Instrumentalnoten trägt[2]. Nach einem ersten vergeblichen Versuch[3] gelang es, die Position der Fragmente in der Mauer festzulegen[4]. Die größeren Fragmente ließen sich zu zwei Blöcken zu je zwei Kolumnen zusammenfügen, die heute im Museum in Delphi ausgestellt sind. Bei dieser Rekonstruktion wurden jedoch von Nr. 19 die Fragmente 3 und 4, von Nr. 20 die Fragmente f, g, h nicht eingefügt. Th. Reinachs definitive Ausgabe verwendet sämtliche Fragmente und bietet von allen Bruchstücken Photos nach Abklatschen[5]. Schon damals war Fragment e nur noch zur Hälfte erhalten[6]. Die beiden Paiane sind in Reinachs Fassung in zahlreichen Corpora zugänglich[7].

1968 konnte ich die Inschriften an Ort und Stelle untersuchen. Nachforschungen in den Magazinen nach den Fragmenten 3, 4, f, g, h blieben ohne Ergebnis. Die im Museum zugänglichen Fragmente jedoch sind unlängst gereinigt und neu zusammengesetzt worden. Daher waren, vor allem an den Rändern, Korrekturen mancher Lesungen von Th. Reinach möglich. Die noch vorhandenen Bruchstücke sind stellenweise stark versintert. Sie sind im Anhang abgebildet; von den verschollenen Fragmenten werden Abzeichnungen und Photos der Erstausgaben wiederholt.

Manche Lesungen der Herausgeber sind heute nicht mehr zu verifizieren. Hierfür können Transportschäden, vor allem an den Rändern, verantwortlich sein[8]. Daher dürfen die ersten Abzeichnungen, Abklatsche und Photos auch der erhaltenen Bruchstücke nicht außer Acht gelassen werden. Th. Reinach hat auch für die endgültige Ausgabe der Paiane sowohl die Originale als auch alles übrige Material herangezogen[9]. Wie sein Apparat angibt, konnte schon damals M. G. Colin manche Lesungen Reinachs am Original nicht sichern. Hier wird Reinachs Text zugrundegelegt; die vom Original nicht bestätigten Lesungen sind im Apparat kenntlich gemacht. Die Textergänzungen Reinachs wurden beibehalten, da bei der Formelhaftigkeit der Sprache und der Gleichartigkeit des Gesamtaufbaus beider Paiane häufig eine Parallele aus dem jeweils anderen Lied die Ergänzung stützt. Auf Reinachs Ergänzungen der melodischen Lücken wurde verzichtet.

Verfasser und Aufführungsdatum des instrumental notierten Paians (Nr. 20) sind aus der Überschrift und dem zugehörigen Festdekret bekannt: Limenios, Sohn des Thoinos aus Athen, Mitglied der Künstlergilde der »Techniten«, verfaßte für die Pythais des Jahres 128 den Paian und nennt darin (Nr. 20, 20f.) ehrend die Ausführenden, den großen Chor der Techniten[10].

---

[1] FdD III 2, 1909—13, Nr. 11, 47, 49, 48.
[2] FdD III Nr. 137, Vokalnoten: Fragmente B (Inv. Nr. 517), A (Inv. Nr. 526), 3 (Inv. Nr. 494), 4 (Inv. Nr. 499); Nr. 138, Instrumentalnoten: Fragmente A (Inv. Nr. 489), B (Inv. Nr. 1461), C (Inv. Nr. 1591), D (Inv. Nr. 209), a (Inv. Nr. 212), b + c (Inv. Nr. 226), d + e (Inv. Nr. 225), f (Inv. Nr. 224), g (Inv. Nr. 215), h (Inv. Nr. 214).
[3] H. Weil 1 (1893), Th. Reinach 1 (1893), O. Crusius 3 (1894).
[4] H. Weil 2 (1894), Th. Reinach 2 (1894). Eine Planzeichnung FdD II 1, 3, 1933, Taf. B und C, FdD III 2, Text 158, Planches XVI.
[5] Th. Reinach 8 (1909—13) 147—69, FdD III 2 Planches X.
[6] Th. Reinach 8 (1909—13) 158 unrichtig: »Le petit morceau e est perdu«.
[7] C. v. Jan 5 (1895) 432—449, —, 6 (1899) 8—34, H. W. Smyth (1900) 529—538, A. Fairbanks (1900) 119—139, E. Diehl (1925) 303—309, I. U. Powell (1925) 141—159, Th. Reinach 11 (1926) 177—192, C. del Grande 7 (1960) 450—461.
[8] FdD III 2, 1909—13, S. III.
[9] Th. Reinach 8 (1909—13) 148, 154ff., 163ff.
[10] Den Verfasser erkannte aus dem Festdekret FdD III 2 Nr. 47, 22 M. G. Colin 1 (1909—13) 332, Anm. 1, —, 2 (1913) 529—32. Zum geschichtlichen Rahmen G. Daux (1936) 521ff., 584ff., 708ff.

Die Überschrift des vokal notierten Paians (Nr. 19) dagegen ist zerstört; man erfährt nur, daß er einen Athener zum Verfasser hat. Der Schriftcharakter rückt den anonymen Paian zu dem Paian des Limenios, ohne jedoch die Datierung auf die Pythais von 138 v. Chr. auszuschließen[1]. Wieder werden die Sänger im Gedicht erwähnt (Nr. 19, 16f.); das Schlüsselwort [τεχνι] | τῶν freilich ist ergänzt. Nun war der Künstlerverband der Techniten bei der Pythais von 138 v. Chr. noch nicht beteiligt; anwesend war nur ein Knabenchor mit seinen Chorführern Elpinikos und Kleon, den man sich zunächst kaum als Ausführenden eines »Technitenpaians« vorstellen kann[2].

Sucht man in den beinahe provinziell ausführlichen Festdekreten zur Pythais von 128 nach Anhaltspunkten, so findet sich wieder der Knabenchor[3], dann, eingeführt mit τοὺς ᾀσομένους τὸν Παιᾶνα, die Mitglieder des Technitenchors, der den Paian des Limenios sang, und schließlich der Hinweis auf ἀκροάματα der Techniten, unter denen man den anonymen Paian nicht suchen wird. Als Mitwirkende werden Instrumental- und Vokalsolisten sowie Schauspieler und schließlich die drei Chorführer des Knabenchors, Elpinikos, Kleon und Philion, genannt, von denen zwei schon 138 den Knabenchor geleitet hatten[4]. Weitere Verweise auf Chorgesang finden sich nicht. Man stünde also, wollte man Nr. 19 und Nr. 20 der Pythais von 128 zuordnen, vor der gleichen Schwierigkeit: auch 128 müßte der Knabenchor den »Technitenpaian« Nr. 19 gesungen haben.

Schließlich beweist das δὲ der Überschrift von Nr. 20 nicht zwingend, wie es M. G. Colin und G. Daux wollen[5], daß der unmittelbar über dem Paian des Limenios eingemeißelte anonyme Paian ins gleiche Jahr gehörte. Einleitendes δὲ läßt sich vielfach belegen[6]. Wenn damit auf Nr. 19 zurückverwiesen sein sollte, so kann dies durchaus auch zehn Jahre nach der Eintragung des anonymen Hymnus geschehen sein.

Die Entscheidung muß also aufgrund innerer Kriterien fallen. Vergleicht man beide Paiane, so fällt sogleich deren überraschende Ähnlichkeit auf. Musenanruf, Epiphanie des Gottes, Opferfest, Aufzählung der Wundertaten des Gottes und Fürbitten bilden den Rahmen beider Lieder, den Limenios in Nr. 20 nur um Einzelzüge bereichert hat. Dies macht die Verwendung beider Paiane beim gleichen Fest recht unwahrscheinlich. Man wird daher Nr. 19 trotz des [τεχνι] | τῶν auf 138 datieren und dem Knabenchor zuteilen, dessen Chorführer ja immerhin Techniten waren und bereits 138 in offiziöser Funktion an der Pythais teilnahmen.

Der Aufbau des Limeniospaians ergibt sich aus dem Wortlaut der Überschrift: »(Dies) aber (ist) ein Paian und ein Prosodion ...« Der Hauptteil, Z. 1—33 in Kretikern, ist der Paian, der Schlußteil, Z. 33—40 in Glykoneen, ›choriambischen Dimetern‹ und einem beschließenden Pherekrateus, enthält die Fürbitten und ist das Prosodion. Auch der Hauptteil von Nr. 19, die Kretiker von Z. 1—27, ist als Paian zu bezeichnen. Der mit 'Αλλ' ἰὼ deutlich abgesetzte Schlußteil, Z. 27—34 mit den nur noch in Spuren kenntlichen Fürbitten, kann wegen des fortlaufenden kretischen Rhythmus nicht als Prosodion, eher als Hyporchem bezeichnet werden[7], was man bei der Ergänzung der Überschrift erwägen wird.

Zwei notationstechnische Eigenheiten verbinden die Paiane mit den älteren Musikfragmenten[8]. Manche Silben tragen kein Notenzeichen. Man hat an solchen Stellen anzunehmen, daß die vorhergehende Note weitergilt. Später werden Tonwiederholungen jedoch ausgeschrieben. Eine scheinbare Ausnahme bestätigt die Regel (Nr. 20, 12f.). Hier handelt es sich um Neueinsatz nach

---

[1] Th. Reinach 8 (1909—13) 148 und Anm. 1 (M. G. Colin). Vgl. S. 66, Anm. 8.
[2] Vgl. G. M. Sifakis (1967) 90. Der Knabenchor FdD III 2 Nr. 11, 3f.; 20ff.
[3] FdD III 2 Nr. 12, 3.
[4] FdD III 2 Nr. 47, 9ff.; 20ff.; 28f.
[5] M. G. Colin 2 (1913) 531 Anm. 1, G. Daux (1936) 725.
[6] E. Bethe (1937) 240.
[7] O. Crusius 3 (1894) 61, vgl. A. Fairbanks (1900) 55, 66, 91, 125, W. J. W. Koster 1 (1936) 210.
[8] vgl. Nr. 21—28.

Alinea. Ferner fällt auf, daß Längen oft zwei Noten erhalten, die nicht durch ein Hyphen verbunden sind wie in den späteren Stücken. In solchen Fällen wird der Textvokal wiederholt, Diphthonge wiederholt oder zerdehnt. Gelegentlich fehlt trotz Vokalverdopplung die zweite Note (Nr.19, 5, Nr.20, 26). Bemerkenswert ist, daß das Prosodion des Limeniospaians auf jede melodische Auflösung der Längen verzichtet. Offensichtlich war sie mit dem isosyllabischen Maß nicht verträglich[1].

In beiden Paianen ist der Wortakzent überaus sorgfältig in der Melodie nachgebildet. Nur je einmal steht eine unbetonte Silbe höher als die Akzentsilbe des Worts, Nr. 19, 10 bei φερόπλοιο, Nr. 20, 2 bei δικόρυφον. Einmal steht ein δὲ höher als die folgende Akzentsilbe (Nr. 20, 10), und bei θυατοισ̃ (Nr. 19, 20) wird der Zirkumflex aufwärts geführt.

Wegen des Fehlens[2] der schon lange vor den delphischen Paianen nachweisbaren rhythmischen Notation (vgl. Nr. 21, 24, 25, 27, 28, 29) wird man annehmen, daß hier Rhythmik und Metrik in eins fallen. Nichts veranlaßt dazu, die Kretiker beider Paiane in 6/8-Takt zu pressen, wie es E. Martin versucht[3], auch wenn Aristoxenos sechszeitige »Kretiker« mit einer dreizeitigen Länge innerhalb von Iamben kennt[4]. Das gleiche gilt vom Prosodion des Limeniospaians, den man im 2/8-Takt[5] oder 3/4-Takt[6] mit irrationalen Längen sowie im 3/4-Takt mit Überlängen[7] übertragen hat. Da keine Möglichkeit besteht, über etwa vom Metrum abweichende Rhythmisierung etwas auszumachen, wird man auf die durch nichts geforderte Gleichtaktigkeit verzichten und lediglich die metrischen Werte in Notenwerte umsetzen[8].

Der anonyme Paian ist in Th. Reinachs Textfassung von Z. 25 an unergänzt geblieben. Nur O. Crusius hat den Versuch unternommen, die kleinen Fragmente 3 und 4 zur Ergänzung der Z. 27—29 des anonymen Paians heranzuziehen, dann aber Fragment b, das nach Ausweis der Notation zu Nr. 20 gehört, irrtümlich zu Z. 32 f. von Nr. 19 gezogen. Auch inhaltlich sind seine Vorschläge problematisch, da er wie die ersten Bearbeiter Fragment A = Col. II mit Gallierein-fall und Fürbitten vor Fragment B = Col. I mit dem Musenanruf gestellt hat[9]. P. W. Moens hat Z. 25—33 ohne Verwendung der Fragmente 3 und 4 ergänzt, den Schlußteil (27 ff.) aber als »Prosodion« in Glykoneen, was schlecht zu der hier weiterlaufenden Vokalzerlegung stimmt[10].

[1] Th. Reinach 8 (1909—13) 160, W. J. W. Koster 1 (1936) 169. Der ebenfalls als delphische Inschrift überlieferte, ältere Apollo-Paian des Aristonoos, FdD III 2 Nr. 191, E. Diehl (1925) 297—300, I. U. Powell (1925) 162—164, vgl. W. J. W. Koster 1 (1936) 186, verwendet die nämlichen Metren wie das Prosodion des Limenios.

[2] ‘. Doutzaris (1934) 332, 338—345 glaubte, in 16 Fällen Pausenzeichen in Gestalt eines hochstehenden Komma zu erkennen, was der Nachprüfung nicht standhält. Vereinzelte rhythmisch nicht deutbare Punkte in der Höhe der Oberkante der Notation dienten wohl der Linienvorzeichnung.

[3] .. Martin (1953) 27—35, dazu R. Wagner 5 (1955) 214.

[4] Oxy 1, 1898, Nr. 9 Col. II (jetzt durch einen neuen Fund ergänzt: POxy 34, 1968, Nr. 2687), C. v. Jan 8 (1899) 475 f., J. F. Mountford 2 (1929) 178—80, G. B. Pighi 3 (1959) 29—32. Die Regel war dies nicht: V. J. W. Koster 1 (1936) 92, 97 f., 210, 217 f.

[5] h. Reinach 8 (1909—13) 169.

[6] . Doutzaris (1934) 344 f.

[7] . Martin (1953) 77 f.

[8] otz aller Ähnlichkeiten haben Nr. 19 und 20 kaum den gleichen Verfasser: der Pythondrachen ist ·. 19, 24 männlich, Nr. 20, 26 weiblich; vgl. P. W. Moens (1930) 88; sie stammen sicher nicht vom :ichen Steinmetzen: Nr. 20 assimiliert das Schluß-Ny sechsmal (Z. 13, 14, 15, 17, 27, 32), Nr. 19 dagegen nie. S. S. 65.

[9] . S. 64 Anm. 3.

[10] W. Moens (1930) 48—56, vgl. oben und Anm. 1.

Th. Reinachs bis Z. 24 ergänzter Text läßt sich mit den Vorschlägen von O. Crusius bis Z. 25 führen, und für Z. 26 bietet sich der Wortlaut bei Limenios (Z. 33) an. Der Schlußteil aber (Z. 27 bis 33) muß Fragment bleiben, da die Position der Bruchstücke 3 und 4 nicht zu bestimmen ist. Lediglich das ’Αλλ’ ἰώ — vgl. den Neueinsatz mit ’Αλλά bei Limenios Z. 21 und 26 —, zwei Epiklesen Apollons (Z. 27 f.) und die Erwähnung eines δᾶμος (Z. 29) zeigen, daß das Lied in eine Fürbitte — für Athen? — ausläuft.

Das Tonmaterial des anonymen Paians bietet mit den Zeichen **F** (es), **Φ** (g), **Y** (as), **O** (h), **M** (c^1), **Λ** (des^1), **K** (d^1), **I** (d^1), **Θ** (es^1), **Γ** (f^1), **B** (ges^1), **Ʊ** (g^1), **ᛨ** (as^1), **✱** (a^1) ein buntes Bild. Betrachtet man aber die einzelnen Abschnitte des Textes, wie sie schon Th. Reinach festgestellt hat[1], so ergibt sich eine sinnvolle Verteilung:

Ein erster Abschnitt, der sich Z. 8 mit πάγον durch Alinea und anceps anzeigt, verwendet die Stufen es, g, as, c^1, d^1 (I), es^1, f^1, g^1, as^1, einen Ausschnitt aus der phrygischen Leiter, der konsequent auf das b verzichtet. Dies ließ R. P. Winnington-Ingram an archaisierende Melodik nach dem Muster der sog. »Spondeion-Skala« denken[2]. Das Fehlen des f freilich mag Zufall sein. Ein des^1 (Z. 7), eine sog. Synemmenon-Wendung ins Hyperphrygische, bereitet den nächsten Abschnitt vor, der seinerseits mit Hiat nach ἀναμέλπεται in Z. 16 endet. Ein dritter Abschnitt endet Z. 24 mit dem Tod des Pythondrachens — ohne äußere Indizien, da das Zeilenende nicht erhalten ist. Hier finden sich die schon aus dem ersten Abschnitt bekannten Stufen g, as, c^1, d^1 (I), es^1, f^1, g^1, as^1. Wieder kommt zu der phrygischen Reihe ein des^1 (Z. 20) und weiter eine leiterfremde Note h (Z. 23), die aus dem zweiten Abschnitt nachklingt. Das zerstörte Ende des Paians (Z. 25—34) zeigt zwar mit dem ’Αλλ’ ἰώ Z. 27 noch einen Einschnitt, den Beginn der Fürbitten. Doch die Vertonung läuft durch: In Z. 25—34 — und den wohl zugehörigen Fragmenten 3 und 4 — finden sich die Stufen g, d^1, es^1, f^1, g^1, as^1, a^1 — wieder ein Ausschnitt aus dem Phrygischen, dessen höchstes Tetrachord g^1—as^1—a^1—(c) sich nun endlich als chromatisch entpuppt. Dies ist die Ursache dafür, daß das b^1 und wohl auch das b in den übrigen Partien ebenfalls ausgespart ist.

Es verbleibt der 2. Abschnitt (Z. 9—16), in dem sich die Stufen as, h, c^1, des^1, d^1 (**K**), d^1 (**I**), es^1, f^1, g^1, as^1 finden. d^1 (**I**) und es^1 (**Θ**) erinnern zwar immer wieder an das Phrygische, doch überwiegt das Hyperphrygische mit dem chromatischen Tetrachord c^1—des^1—d^1 (**K**)—f^1, das durch eine Synemmenonwendung mit ges^1 (Z. 11) befestigt und durch das leiterfremde, zehnmal wiederholte h weiter chromatisiert wird. R. P. Winnington-Ingram hat diese Stufe mit verwandten Erscheinungen bei weiteren Musikfragmenten in Beziehung gesetzt[3]. O. J. Gombosi wollte sie hier aus der Spieltechnik der Kithara erklärt wissen[4].

[1] Th. Reinach 8 (1909—13) 150 f., zum Limenios-Paian —, —, 154 f., 159, 164 f.

[2] R. P. Winnington-Ingram 1 (1936) 24, 33—35, zum Limenios-Paian —, —, 35—38.

[3] R. P. Winnington-Ingram 1 (1936) 33, 34 und Anm. 2; 40 und Anm. 1; 41 und Anm. 2 f.

[4] O. J. Gombosi 1 (1939) 123—135. Vgl. hierzu R. P. Winnington-Ingram 3 (1956). Zu I. Hendersons Versuch (1957) 363—68, die Noten von Nr. 19 abweichend von Alypios zu übertragen, s. S. 142 Anm. 5.

Nr. 20 DELPHI INV. NR. 489, 1461, 1591, 209, 212, 226, 225, 224, 215, 214 (Limenios) 128 a. Chr.

Col. I/II [πα]ι̣ὰν δὲ καὶ π[ροσό]δ̣ιον εἰς τ[ὸν θεὸν ὃ ἐπό]η̣σε[ν
καὶ προσεκιθάρι | σε]ν Λιμήνι[ος Θ]ο̣ίνο[υ Ἀθηναῖος.]

Col. I

[ ] ⊔ ⊏ < Ϲ̣ [ ] ⊏ [ ]
1 [Ἴ]τ' ἐπὶ τηλέσκοπον ταάν[δ]ε Πα[ρνασί]αν [φιλόχορον]

< ⊏ < ⊔ < ◠ < ⊏ ◠̣ [ ] < [ ]
2 δικόρυφον κλειειτύν, ὕμνωων κα̣[τάρ]χ̣[ετε δ' ἐμῶν,]

[ ] ⊔ Z V < V [ ] ◠ [ ]
8 Πιερίδες, αἳ νιφοβόλους π̣έτρας ναίεθ' [Ἑλι]κωνίδ̣[ας·]

⊔ ◠ ⊔ ⊏ [ ] ⊏ ⊔ ⊏ [ ] ◠
4 μέλπετε δὲ Πύθιον χ̣[ρ]υ̣σεοχαίταν, ἕ[κα]τ̣ον, εὐλύραν

⊔ ◠ ⊔ ⊏ < ⊏ [ ] < ⊏ ⊔
5 Φοῖβον, ὃν ἔτικτε Λα̣τὼ μάκαιρα πα[ρὰ λίμναι] κ̣λυτᾶι,

Z V < V < ◠̣ [ ]
6 χερσὶ γλαυκα[ᾶ]ς ἐλαίας θιγουσοῦσ̣' [ὄζον ἐν ἀγωνίαι]ς

C [ ]
7 ἐριθα[λῆ.]

Γ̣ [ ] ⊏ ⊔ < ⊏ <̣ ⋉ [ ]
8 Π̣[α]ᾶ̣[ς δὲ γ]άθησε πόλος οὐράνιος̣ [ἀννέφελος, αάγ-]

[ ] <̣ ⊔ Γ ⊔ < ⊏ ⊔ [ ] <
9 [λαός· ν]ηνέμους δ' ἔσχεν αἰθὴ ἠρ ἀε̣[λλωῶν ταχυπετ]εῖς

[πα]ι̣ὰν δὲ καὶ π[οθό]δ̣ιον (vel π[ροσό]δ̣ιον) εἰς τ[ὸν θεὸν ὃ ἐπό]η̣σε[ν REINACH,]η̣σε[fr. h. καὶ προσε-κιθάρι|σε]ν Λιμήνι[ος Θ]οινο[υ Ἀθηναῖος] COLIN coll. tit. FdD III 2 nr. 47, 21 s Pythaidis a. 128/27 celebratae: κιθαρισταὶ δὲ Θοῖνον Θοίνου | Λιμήνι[ο]ν Θοίνου.].ινο[lapis.

ol. I

—27, 31—40 suppl. WEIL et REINACH.

Ϲ̣ REINACH, ? [lapis.]⊏αν[fr. h.

κ[ατάρ]χ̣[ετε REINACH, κα̣[lapis,]χ̣[fr. h et a.
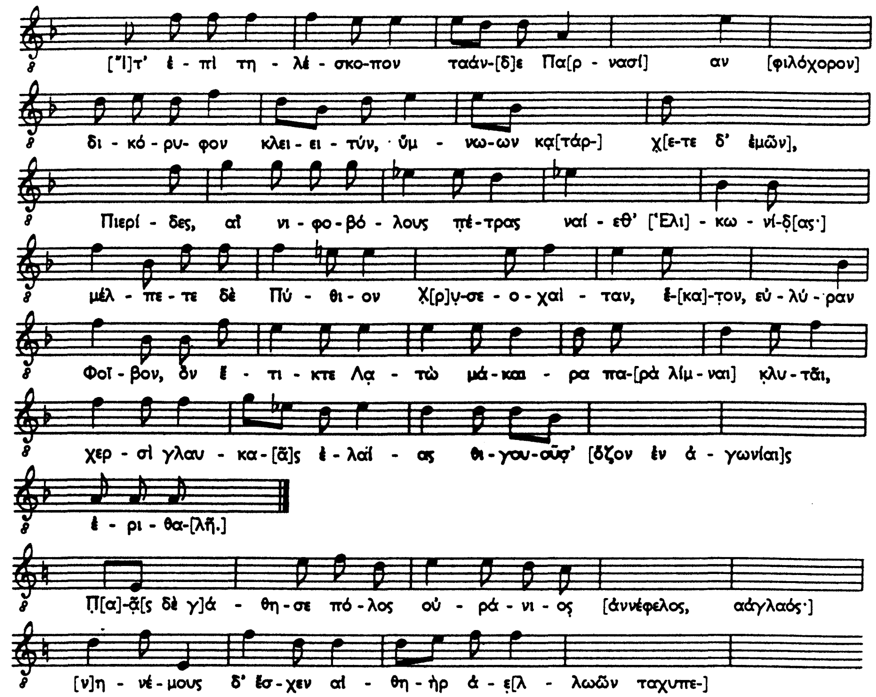
πέτρας REINACH,].ετρας lapis.

ἕ[κατ]ον REINACH, ε[. .]τ̣ον lapis.

θιγουσοῦ[σ' REINACH, θιγουσοῦσ̣[lapis.

πᾶ[ς REINACH, π̣[α]ᾶ̣[ς PÖHLMANN, .[.]α̣[lapis, π̣α̣.[BCH 17, 1893, 606, fig. 3.

Γ lapis, ⊏ coni. REINACH.



[ ] Γ ⊏ ≚ K Γ ≚ [ ] C
10 [δρ]ọμους· λῆξε δὲ βαρύβρομον Νη[ηρέως ζαμενὲς ο]εἶ-

< ≚ < ⊔ [ ]⊔
11 δμ' ἠδὲ μέγας Ὠκεανός, ὃς πέριξ γ[αᾶν ὑγραεῖς ἀγ]κά-

< ⊏ ⊔ ⊏
12 λαις αἀμπέχει.

⊏ ≚< ⊏ ⊔ ⊏ Γ ⊏̣ [ ] < [ ]
13 Τότε λιπὼγ Κυυνθίαν ναᾶσον ἐπ̣[έβα Θεὸ]ς πρω[τό-]

K ≚ < ⊏ ⋦ ⊏ ⊔ ⊏̣ ⊔[ ]
14 κα⟨α⟩ρπογ κλυτὰν Ἀτ[θ]ίδ' ἐπὶ γ\α/αλ[όφωι πρωῶνι]

< ⊏[ ]⊏
Τριτωωνίδ̣ος·

C < Ɔ < V Z V < V [ ] [ ]
15 μελίπνοον δὲ λίβυς αὐδὰγ χέω[ν λωωτὸς ἀνέμελ]πεν [ἁ-]

Ͻ C ⊏ C Ͻ̣ Ɔ [ ]
16 δειεῖαν ὄπα μειγνύμενος αιειόλ[οις κιθάριος μέλεσιν·]

[ ]Ͻ < Ͻ C Ͻ Ɔ Ͻ C [
17 [ἅ]μα δ' ἴαχεμ πετροκατοίκητος ἀχ[ὼ παιὰν ἰὲ παιάν·

]
δ] δ̣ẹ̀ γ̣έγα-

⊔ <⊔ < K≚ < ⊏ ⊔ ⊏ ⊔ [ ]
18 θ' ὅτι νόωι δεξάμενος αἀμβρότα\ν/ Δι̣[ὸς ἐπέγνω φρέ]ν̣'·

≚K
ἀνθ' ωῶν

< ≚ < ⊏ ⊔< ⊏ ⊔ ⊏̣ [
19 ἐκείνας ἀπ' ἀρχᾶς Παιήονα κικλήισκ[ομεν ἅπας λ]α̣ὸς

] ⊏
αὐ̣ [το-]

10 [δρό]μους REINACH, [. .]ọμους lapis.

13 ἐ[πέβα REINACH, επ̣[lapis. ⊏̣ REINACH, ? lapis.]σπ̂ρω[fr. f.
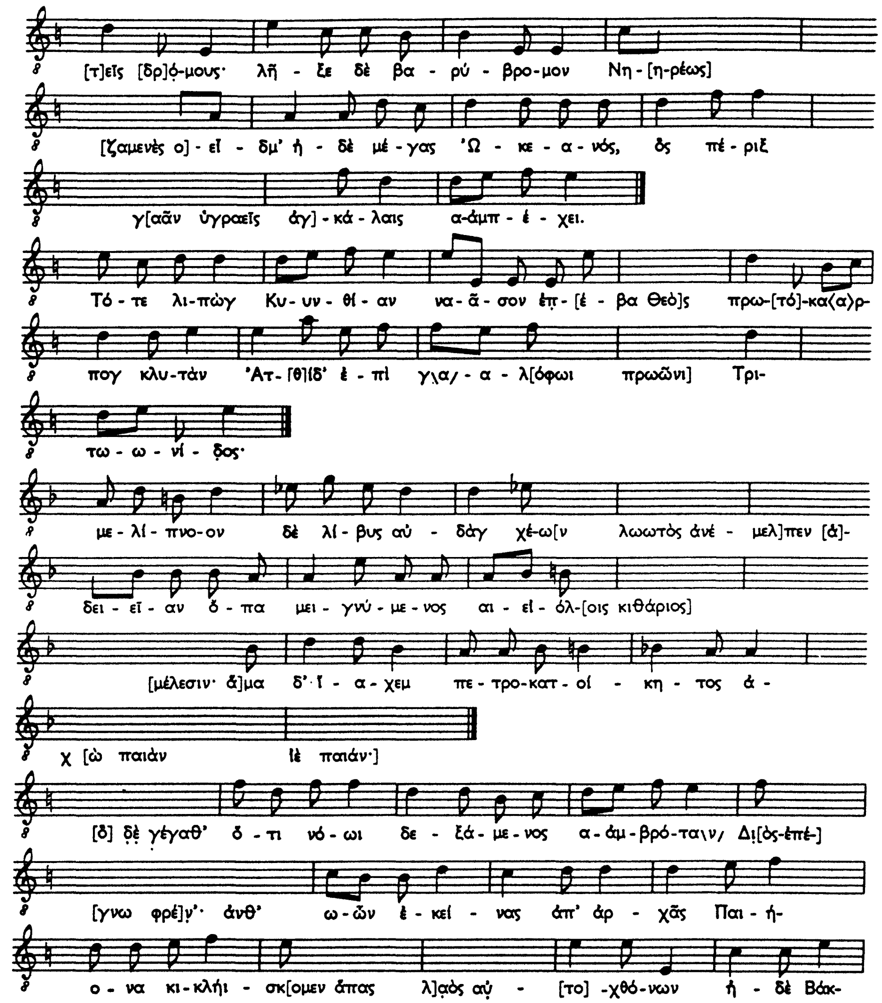
14 καρπογ et ατοιδ lapis, corr. REINACH. γααλ[όφωι REINACH, primum α et ⊏̣ inter se ligata lapis. Τριτ fr. f, ωωνι fr. g, δ̣ος fr. C.

15 Ɔ lapis, C̣ REINACH.]πεν[fr. g.

16 Ụ et ∩ inter se ligata lapis.

17]δ̣ẹ̀ γ̣ẹ́γα̣-REINACH,] . . .εγα lapis,]δ̣ẹγεγα BCH 17, 1893, 604, fig. 2, 1.

19 ⊏̣ lapis, non vidit REINACH. λ]αὸ̣ς α[ὐτο-REINACH, cf. BCH 17, 1893, 609, fig. 6, 11,].οσαυ̣[lapis.



Γ ⋈ Ϲ ⋈ Κ L C [ ]⋈ < Ϲ̣
20 χθόνων ἠδὲ Βάκχου μέγας θυρσοπλὴ[ξ ἐσμὸς ἱ]ερὸς τεχνι-

⊔ Ϲ ⊔ ≤ Ϲ ⊔ Ϲ Γ Ϲ [ ]
21 τῶν ἔνοικος πόλει Κεκροπίαι. – Ἀλ̣[λα χρησμ]ωιδὸν

Ϲ < Ϲ ⊔ Ϲ L Ϲ ⊔̣ [ ] Γ̣
22 ὃς ἔχεις τρίποδα, βαῖν' ἐπὶ θεοστιβ[έα τάνδε Π]αρναα̣-

N Ϲ ⊔ < Ϲ Γ C < V [ ] V ≤̣ [ ]
23 σίαν δειράδα φιλένθεον. Ἀμφὶ πλόκ[αμον σὺ δ' οἰ] νω[ῶπα]

Ͻ Ʊ C Ϲ C Ʊ [ ]
24 δάφνας κλάδον πλεξάμενος ἀάπ[λέτους θεμελίους τ']

FC Ʊ C F Ͻ Ʊ C [ ]
25 ἀάμβρόται χειρὶ σύρων, ἄναξ, Γ[ᾶς πελώρωι συναντᾶις]

C F Γ Ϲ ⊔ [.]
26 κόραι. – Ἀλλὰ Λαατοῦς ἐρατογ[λέφαρον ἔρνος ἀγρ-]

⋈ ≤̣ ⋈ ⊔ [ ] ⊔ < Ϲ [ ]
27 [ἴα]μ παῖδα Γα[ᾶς] τ̣' ἔπεφνες ἰοῖς, ὁ[μοίως τε Τιτυὸν ὅτι]

Col. II

⊔̣ Ϲ ⊔ < Ϲ̣ [
28 π̣όθον ἔσχε μ̣α̣τρός[

⊔ < Ϲ ⊔ Γ C [
29 θ̣ηήρ, ἃ κατέκτ[α]ς̣, οσ[

[ ] ⊔ < Ϲ ⊔[ ] Ϲ [
30 [σ]υ̣ύριγμ' ἀπ' ε[ὐνω]ῶν[

[ ] < Ϲ Γ [ ] ≶ [
31 [Εἶτ'] ἐ̣φρούρε[ιεις] δὲ Γαᾶ[ς ἱερόν, ὦναξ, παρ' ὀμφαλόν,
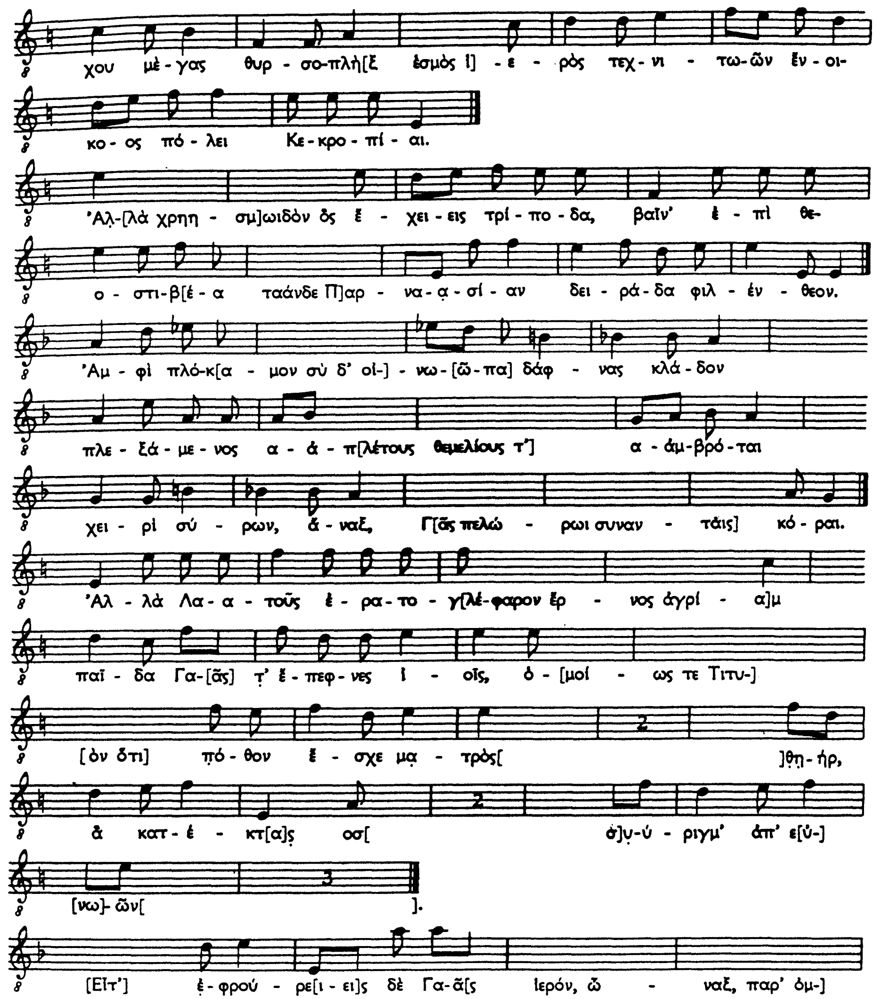
]
ὁ βάρ-]

---

20 ⋈̣ Reinach, ? lapis. Ϲ̣ Reinach, cf. BCH 18, 1894, tab. XII bis, Ϲ̣ vel ⊔̣ lapis.
21 ≤̣ Reinach, <̣ vel Ϲ̣ Colin, < signo C superpositum lapis. Ἀ[λλα Reinach, αλ̣[lapis.
22 L lapis, ⊔ coni. Reinach. ⊔̣ Reinach, ⊔̣ vel Ϲ̣ lapis. π]αρνα[Reinach,]αρναα̣[lapis.
23 N lapis, Ṿ Colin, Ϲ̣ Reinach, v. p. 76 n. 6. οἰ]ν̣ω̣[ωπα Reinach,]νω[lapis.
27 ὁ[μοῦ τ' ἀναβοᾶς· ἡ δὲ] Reinach, ὁ[μοίως δὲ Τιτυὸν ὅτι] Moens coll. Hom. Od. 11, 576—581, Apollod. I 4, 1.

Col. II

28 ⊔ π̣ο fr. e. Ϲ ματρος Reinach, μ.τ̣ρος lapis, Ϲ μα̣[BCH 17, 1893, 606, fig. 3 bis 7. [καὶ ἥλκησε Πυθῶδ' ἰοῦσαν· τὸν οὖν] Moens.
29 ⊔ < θ̣ηήρ' ἃ Pöhlmann, ⊔ θ̣η fr. e, lapis. Γ lapis, Ϲ coni. Reinach. [θη]ήρ, ἃ Weil, [θ]ῆρα κατέκτ[α]ς̣ ὃς [ὀδύνησι χαλεπῇσ' ἐρεχθόμενος ἠδ' ὀξὺ] Moens.
30 [συ]ύριγμ' Reinach, [.]υ̣υριγμ lapis. ε[ὐνω]ῶν Weil, ε[. . .]ων lapis, ε[. .]ων Reinach. ἀπο̣[πνέ]ων [ἑλίσσετο χρύσεον ἀάμφέπων τρί|ποδ'] Moens.
31 [Εἶτ'] Pöhlmann, [.]. .ε̣ lapis.



82 â á ñ ï s Ü ñ ç $ ä ô å [ôå]üì ì á í ô ü á õ [í ï í ï ý ó å â ß æ ù í Ÿ ä ï s

]
ð ï ë õ ê õ -]

< U C U Z U Æ Á <$>{
83 èÝs ë ç æ ü ì å í ï ? þ ë å 6* õ y ñ á é ÷ t [ü í ï s Ýí æ Ü ë á é . - 'Áëë', þ

Öïßâå,]

U C U C U < [
84 ó þ é æ å âåüêôéó{ê}ôïí Ð á ë ë Ü ä ï ò [Üóôõ êáÀ ë á ü í ê ë å é í ü í ,

]
ó ý í]

Ï < C U < û < V [
85 ô å è å Ü , ô ü î ù í ä å ó ð ü ô é Ê ñ ç ó ß ù [í ê õ í þ í ô* "Á ñ ô å ì é ò , þ ä Ý

]
Ë á ô þ]

c ï <: í < [ ]
86 ê õ ä ß ó ô á * [ê] áú í á Ýôá s Ä å ë ö þ í ô [ç ì å ë å ú È' Ü ì á ô Ý ê í ï é ò , ó õ ì -]

c < ï C o u Å: [
87 âßïé s, ä þ ì á ó é í á ð ô á ß ó ô ï õ ? , Â Ü ê ÷ ï õ [è* ß å ñ ï í ß ê á é ó é í

]
å 0 ì å -]

Æ V < û < [ ]
88 í å ú s ì ü ë [å] ô å ô Ã ñ ï ó ô ô ü ë ï é ó (é) , ô Ü í ô å ä ï ñ ß ó [ô å ð ô ï í ê Ü ñ ô å é]

< O C O F ü C < [ ]
89 ? ù ì á 1 ù [î] Ü ñ ÷ Ü í á õ £ å ô' Ü ã ç ñ Ü ô ù é È Ü ë [ë ï õ ó á í ö Ý ñ å -]

Ï [ ]
40 í ß ê á í .

¥ ^ = S f r m - V-POS Ü-Pns ü - ôå [ôå] -üì Ì» . ô6-óõ[ïï]
8 LY '

32 ìáíôüó[íïí REINACH, ìáíôïó.[lapis.
33 xC»ovos REINACH, ÷é[lapis.
34 0åïêôéó{ê}ôïí REINACH, èåïêç[.]êôïí lapis.
CSJ < <
36 êõäßóôá êïá REINACH, -óôá[.]áé lapis.
37 äþìáóéí REINACH, äïì. .tv lapis.
38 ìüëåôé REINACH, ìïë[.]ô* kp*[3]· ðñïóéôïëïÀß lapis, corr. REINACH.

Nr. 23 (a/b verso) hat einen Teil des oberen und rechten Rands der Z. 1—5 erhalten. Z. 2 und 4 sind nicht ganz gefüllt. Z. 3 und 7 tritt Diastole wie in Nr. 21, 27 auf, Z. 11 ein Modulationsvermerk wie in Nr. 22. Z. 5 und 8 ist wohl scriptio plena, nicht Hiat anzunehmen und zu elidieren. In Z. 5 scheint ein iambischer katalektischer Trimeter bis auf den ersten Fuß erhalten. Das gleiche Maß ließe sich auch in Z. 8f. durchführen. Doch ist links wohl mehr als eine Silbe verloren. Auch ist nicht sicher, ob nicht ein strophisches Gebilde vorliegt. Responsion ist nicht nachweisbar, τ̣ὰν κόραν Z. 11 deutet auf Chorlyrik.

Wenig ist vom Inhalt kenntlich. Die kräftigen Schimpfwörter verweisen auf Komödie oder Satyrspiel. ἀγκάλισμα Z. 1, τ̣ὰν κόραν Z. 11 zeigen, daß es um ein Mädchen geht. Z. 5 läßt an Ilias A 121—244 denken. Wollte man das Fragment mit dem Streit des Agamemnon und Achilleus um Briseis verbinden, dann hätte man Z. 4—7 dem Achilleus in den Mund zu legen. Sollte die Diastole in Z. 3 und 7 hier auf Personenwechsel hinweisen? Jedenfalls war der Gebrauch dieses Trennungszeichens nicht auf den musikalischen Bereich beschränkt[1]. An eine Verbindung des Fragments mit der Achilleis des Aischylos, die viel später einsetzt[2], ist nicht zu denken.

Die durch Diastole und den Modulationsvermerk hervorgehobene Gliederung bestätigt sich in der Vertonung: Bis zur Diastole in Z. 3 liegt mit den Zeichen **Φ** (g), **C** (a), **P** (b), **Π** (h) chromatisches Lydisch vor. Z. 4f. gehört mit den Noten **Φ** (g), **C** (a), **O** (h), **Ξ** (c^1), **N** (cis^1) und **Z** (e^1) zum chromatischen Hypolydisch. Beidemal ist nur ein Tetrachord (a—d^1 bzw. h—e^1) chromatisiert, wozu man Nr. 19—21 vergleichen könnte. Z. 6f. mit den Zeichen **C** (a), **M** (c^1), **I** (d^1) ist lydisch diatonisch, Z. 8—10 mit den Noten **Φ** (g), **C** (a), **M** (c^1), **Θ** (es^1), **Γ** (f^1) hypophrygisch diatonisch. Die Noten **C** (a), **P** (b), **M** (c^1), **I** (d^1) der Z. 11f. nach dem Modulationsvermerk gehören wieder ins diatonische Lydisch.

Wie bei Nr. 22 sind auch hier Tonwiederholungen nicht ausgeschrieben. Rhythmische Notation fehlt, bei Melismen wird der Diphthong wiederholt[3]. Vor allem aber fällt wieder die Vertonung gegen den Wortakzent auf. Akzentbeugungen liegen vor bei ἀνέρι Z. 2, π̣ολὺς, πάν[των], [ψ]ο̣θοιέ, Ἀχαιῶν Z. 5, [ἀ]κ̣αμάτας Z. 9; und bei [π]ερ̣ιχαρεῖ Z. 12 ist das Melisma auf Zirkumflex aufwärts geführt. So wenig man mit den Melodietrümmern sonst anfangen kann, so deutlich zeigen sie doch, ebenso wie Nr. 22, daß die Beobachtungen beim Euripidesfragment und das Zeugnis des Dionysios von Halikarnaß[4] den Regelfall älterer Chorlyrik darstellen und nicht etwa eine euripideische Lizenz, wie H. Koller gemeint hat[5].

---

[1] Zur musikalischen Diastole s. S. 141 Anm. 6, zur Diastole der Grammatiker V. Gardthausen (1913) 399f.

[2] vgl. H. J. Mette 2 (1963) 112—121. Von dem zugehörigen Satyrspiel ist, außer vielleicht Fr. 497 Mette, nichts erhalten.

[3] vgl. S. 80.

[4] s. S. 82.

[5] H. Koller 1 (1956).

Nr. 24 PAP. WIEN G 29825 c saec. III/II a. Chr.

```
          I   [
1       : Ṙ ụ ọ [
          Ō   [
2   . . υ  ω ν ε [
          C   [
3          τ ε κ [
                [
4          ω ρ τ . [
          C      [
5  ——↘  π ο ρ ω̣ [
          I  O  [
6       : α̣ ι ρ ε [
          C  ˙Ꙇ  [
7          η  φ ι λ [
                 [
8          τ ι ς  Ṛ̇ [
          N̄  Ọ̄ [
9       : γ ι ν [
```

---

1 ụ vel ψ̣ Hunger.

6 α̣ vel ζ Hunger.

Nr. 24 steht im Schriftcharakter dem Euripidesfragment (Nr. 21) am nächsten und gehört wie dies in die Zeit um 200 v. Chr.[1]. Der linke Rand ist erhalten und trägt zu Z. 2 und 5 die Paragraphos. Zu den Vokalnoten **C** (a), **O** (h), **N** (cis^1), **I** (d^1) treten punktierte Instrumentalnoten, das Ṙ (e) im Text (Z. 1, 8) und das Ż (g^1) in der schon vom Euripidesfragment bekannten Form ˙Ꙇ, und zwar wie dort in Z. 4 zwischen den Notenzeichen. Z. 2 trägt die Note **O** offensichtlich ein ⌐, das bisher erstmalig im Seikiloslied (Nr. 18) belegte Zeichen für die dreizeitige Länge. Über **NO** Z. 9 scheint ein Längestrich zu verlaufen. Kolon in ungeklärter Funktion findet sich im Text Z. 6 und 9, vor einer Instrumentalnote Z. 1[2]. Eine Identifizierung des Textes ist nicht gelungen. Die Bedeutung des Stücks liegt allenfalls darin, daß es die üblichen Lesezeichen in Verbindung mit Notation zeigt. Die Vokal- und Instrumentalnoten fänden sich im Hypolydischen, das Z. 9 mit **N** ins Chromatische moduliert. Eine Übertragung in moderne Notation erübrigt sich.

---

[1] H. Hunger (1962) 55.

[2] Zum Kolon s. S. 141.

Nr. 25—27 PAP. WIEN 29825 d—f III/II. saec. a. Chr.

Nr. 25

] ? [
1] . . [

] P [
2] τ α . [

] [
3] . . . . . [

] 7̄ Φ C Ọ [
4] ạ ρ ο ς ι̣ ν α [

] I [
5] ν σ π ι λ α [

] Z [
6] . ạ ι ν ε̣ δ̣ [

[ ]
7] . [

Nr. 26

] I P C [
1] σ ε ν ὡ ς ἔ φ α . [

] R C I [
2] . ἄ γ κ ε σ ι κ [

Nr. 27

] [
1] . τ α ι ς δ α [

] C [
2] κ ο ι λ ο ί [

] Φ [
3 ἐ] φ̣ η μ ε ρ ο̣ [

] . [
4] ο υ σ α ⁊ Ṙ [

] C Z [
5] . α ν η [

] Z E [
6] ạ ς ν α [

] C I ˙ [
7 [ ]

25,4 Ọ PÖHLMANN.
5 κυανέαι]ν σπιλά[δοιν (Soph. Ant. 966) vel ἐ]ν σπιλά[σι HUNGER, ἐ]ν σπιλά[δεσσι PÖHLMANN.
6 ạ vel λ HUNGER.
7 notae perierunt.

26,2 cf. Eur. Bakch. 1051.
R PÖHLMANN, Ƃ Pap.

27,3 ἐ]φ̣ημερο̣[HUNGER, cf. Eur. Herakleid. 866, Phoin. 558, Or. 976.
7 verba perierunt.

Die Fragmente Nr. 25—27 stehen sich im Schriftcharakter besonders nahe. Wie Nr. 24 sind sie um 200 v. Chr. anzusetzen[1]. Doch fehlt es auch nicht an Parallelen zu den übrigen Bruchstücken. Auf Nr. 26, 2 findet sich die von Nr. 22 bekannte Sonderform Ƃ des R besonders deutlich ausgeprägt. Wie beim Euripides-Fragment (Nr. 21) ist auf Nr. 27 das Epsilon als Note lapidar viereckig (Z. 6), als Buchstabe dagegen gerundet (Z. 3). Auch die vom Euripidesfragment und Nr. 28 bekannte Diastole findet sich hier (Nr. 27, 4), nach der hier das aus Nr. 24 bekannte punktierte instrumentale Ṙ steht. Tonwiederholungen sind nicht ausgeschrieben, wie man auf Nr. 26 deutlich erkennt. Ein Längestrich über undeutlicher Note findet sich auf Nr. 25, 4.

Die wenigen lesbaren Wörter sind sämtlich im tragischen Vokabular belegt. Die Vokalnoten aller Stücke finden sich im Hypolydischen. Erhalten sind R (f), Φ (g), C (a), P (b), O (h), I (d[1]), Z (e[1]), E (f[1]), wozu sich das instrumentale Ṙ (e) gut fügt. ἰ̣να (Nr. 25, 4) und ἄγκεσι (Nr. 26, 2) sind gegen den Wortakzent vertont. Der Rest der akzentuierten Wörter erlaubt wegen der Notenlücken keine Beobachtungen. Eine Übertragung erübrigt sich.

[1] H. Hunger (1962) 55.

Nr. 28—29 PAP. WIEN G 13763/1494 saec. III/II a. Chr.

Nr. 28

] Φ̣ [
1] τ ά ν τ̣ ạ . [

2] ⊏ Ụ̇ ⋊ K Ċ C ⋊ [

3] Ḳ̄ Γ̄ H ⋊̄ Γ̇ C C [

] N Ξ N [
4] . . . . . ε̣ ο τ̣ ι̣ ạ [

] Ξ̣ R̄ V [
5] ι̣ δ̣ η̣ Ζ α ν ό ς [

] . Ȯ [
6] ? Ḳ ⋊ . . σ τ [

] V̇ [
7] ? ? ? ⊢̄ [.] . [

Nr. 29

1] . ω . [

2] θ̣ α σ ạ K̄ [

3] < ? ⊏ [

4] C Γ [

] N O Ξ̣ ? Ẹ [
5] ἐ γ κ ο ι ν ο ῖ ς δ [

28,5 Ξ̣ vel ⋊̣ vel Ạ PÖHLMANN.
7 [.] suppl. PÖHLMANN.
29,5 -νοις: ο suprascr. Pap.

Auch Nr. 28 und 29 gehören wie die übrigen Wiener Fragmente in die Zeit um 200 v. Chr., wenn auch wegen des geringen Umfangs lesbaren Textes eine gewisse Unsicherheit bleibt[1]. Nr. 28 bietet Vokalmusik, die dreimal von instrumentalen Zwischenspielen unterbrochen wird. Nach Z. 1 stehen zwei Zeilen mit Instrumentalnoten, die Längestriche und Arsispunkte tragen. Z. 4 f. bringt wieder Vokalnoten mit Text. Auf Z. 6 ist das Ende eines instrumentalen Zwischenspiels und — nach einem liegenden Doppelpunkt, der hier offenbar die Diastole[2] vertritt — der Anfang des nächsten vokalen Abschnitts erhalten. Die gleiche Verteilung ist wohl für Z. 7 anzunehmen. Dorische Formen deuten auf Chorlyrik (Z. 1, 5).

Ganz ähnlich wechseln vokale und instrumentale Teile in Nr. 29[3]. Auf Z. 1 f. sind Reste eines vokalen Abschnitts kenntlich. Am Ende der Z. 2 steht nach Spatium ein K mit Längestrich. Es beginnt also ein instrumentaler Abschnitt, zu dem auch Z. 3 f. gehört. Z. 5 ist wieder Vokalnotation mit Text erkennbar. Die Notenzeichen beider Fragmente finden sich im Hypolydischen. Die Instrumentalskala ist beidemal diatonisch. Erhalten sind die Zeichen H (H), ⊢ (d), Γ (e), C (a), K (h), ⋊ (c[1]), < (d[1]), ⊏ (e[1]), ⊔ (f[1]). Die Vokalnoten beider Stücke dagegen sind chromatisch. Erhalten sind R (f), V (fis), C (a), O (h), Ξ (c[1]), N (cis[1]), E (f[1]). Dazu kommt noch ein unsicheres diatonisches Φ (g) zu Beginn von Nr. 28.

Vielleicht gehören beide Fragmente zu einem Stück, doch läßt sich kein Zusammenhang herstellen. Interessant sind die Stücke wegen der in diesem Umfang noch nicht belegten Verbindung von Vokal- und Instrumentalmusik, wegen ihrer rhythmischen Notation und wegen der Noten R und V, deren Existenz schon im ausgehenden 3. Jh. v. Chr. für die Entwicklungsgeschichte der griechischen Vokalnotation von Bedeutung ist[4]. Eine Übertragung erübrigt sich.
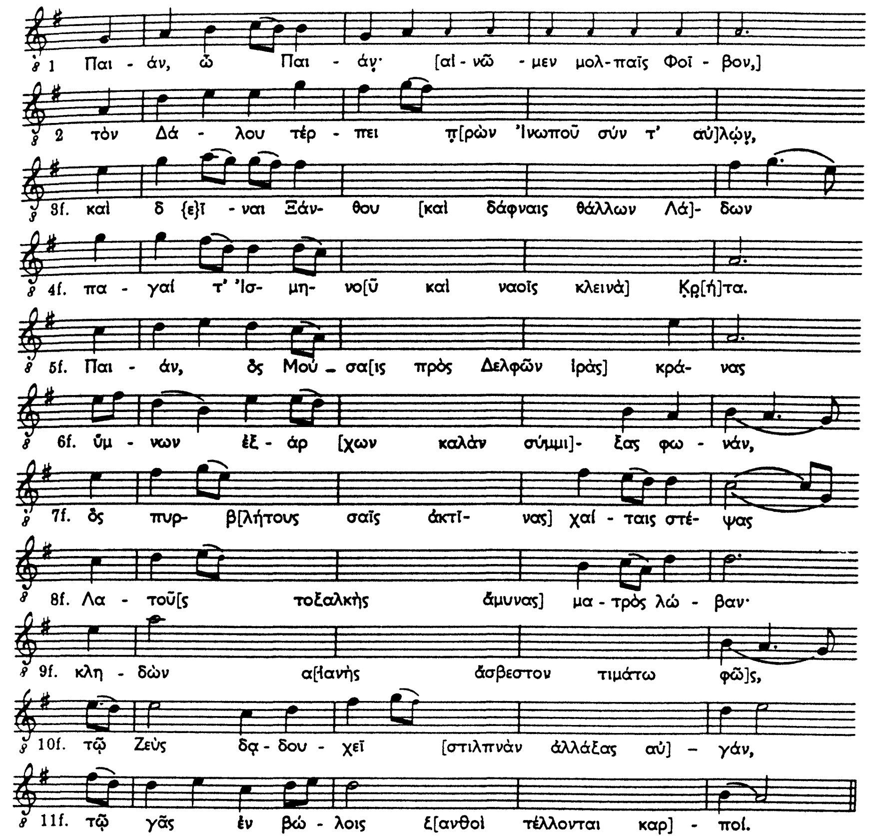
[1] Freundliche Mitteilung von H. Hunger. E. Pöhlmann 5 (1966) 501.
[2] s. S. 141.
[3] Für den Hinweis auf das Fragment und die Publikationserlaubnis ist Helene Loebenstein, für die Überprüfung der Lesungen und die Datierung H. Hunger zu danken.
[4] s. S. 142 Anm. 5.

Nr. 30—33 PAP. BERLIN 6870 saec. II/III p.Chr.

Φ Ϲ Ο Ξ Ο Ό : Φ C̄ [
Nr. 30 1 ΠΑΙ ΑΝ Ω ΠΑΙ Α Ṇ [. .] . . [
Ċ : ΙΖ Ż Ʊ [:] ẠƱA [
2 ΤΟΝ ΔΑ ΛΟΥ ΤΕΡ ΠΕΙ Π̣ [
? Ṅ Ż : Ʊ Φ Ʊ ƱA Ȧ [
3 ΛΩ Ṇ ΚΑΙ ΔΕΙ ΝΑΙ ΞΑΝ ΘΟΥ [
: AƱ Ṅ Z Ʊ : ƱAJ İ IΞ [
4 ΔΩ Ν ΠΑ ΓΑΙ ΤΙ CΜΗ ΝΟ [Υ
[ ] C̄ Ṅ Ξ : ΙΖ İ ΞC [
5 Κ̣Ρ̣ [Η] ΤΑ ΠΑΙ Α Ν ΟCΜΟΥ CΑ [
Ż C̄ Ṅ : ŻA ΙΟ Ż ZJ [
6 ΚΡΑ ΝΑ CΥ ΜΝΩ ΝΕΞΑΡ [
Ȯ Ϲ : ΟϹ Ṅ Φ Ż : ΑƱΖ [
7 ΞΑC ΦΩ ΝΑ ΝΟC ΠΥΡ Β [
Α ZJ İ Ξ Ṅ Φ Ξ : IZ ? [
8 ΧΑΙ ΤΑΙ C CΤΕ ΨΑ C ΛΑ ΤΟΥ [C
Ο ΞC İ Ι Ṅ Ż Φ [
9 ΜΑ ΤΡΟC ΛΩ ΒΑ Ν ΚΛΗ ΔΩ ΝΑ [
ΟϹ Ṅ Φ ZJ Z Ξ İ : AƱ ? [
10 CΤΩ ΖΕΥ C ΔΑ ΔΟΥ ΧΕΙ [
: IZ Ṅ AJ : IZ Ξ : IZ Ι [
11 ΓΑ ΝΤΩ ΓΑ C ΕΝ ΒΩ ΛΟΙ C Ξ [
ΟϹ Ṅ
12 ΠΟΙ

1 Ϲ̣ vel ω̣ Schubart, Ϲ̣ vel Ο̣ Wagner.
2 [:] suppl. Pöhlmann. Ạ Wagner.
3 ? Ṅ Pöhlmann.
4 : primum Wagner, Β̣ Schubart. : secundum Pöhlmann, ⊢ Wagner, Schubart.
7 Ϲ̣ Wagner, Θ̣ Schubart.
8 : Mountford, ϛ Wagner, Schubart. ? Schubart, [I] suppl. Wagner.
10 ? Schubart, [A] vel [Z] suppl. Wagner.
11 : ĪZ Pöhlmann, ĪZ Wagner, Schubart.

1 paragraphos superscr.
[μέλψητ' ᾠδαῖς κοῦρον] Wagner, [χαῖρ' ὦναξ Δελφῶν] Reinach, [χαῖρ' ὦναξ Φοῖβος] del Grande, [αἰνῶμεν μολπαῖς καλλιφθόγγοις Φοῖβον (vel εὐρύθμοις κῦδος Φοίβου)] Pighi.
2 π̣[ρῶν 'Ινωποῦ τ' αὐ] | λῶ̣ṇ Wagner, π̣[έτρα Τέμπεα δ' αὐ] | λῶ̣ṇ Reinach, π̣[άτρα Κίλλης τ' αὐ] | λῶ̣ṇ del Grande, π̣[ρῶν 'Ινωποῦ σύν τ' αὐ] | λῶ̣ṇ Pighi.
3 δ{ε}ῖναι edd.
[Χρύσης θ' ἱρᾶς κλη] | δῶν Wagner, [σὺν θ' ἱμερτὸς Λά] | δων Reinach, [καὶ δαφνώδης (vel δάφναις θάλλων) Λά] | δων Pighi.
4 'Ισμηνο[ῦ καὶ κρημνώδης] | Κ̣ρ̣[ή]τα Wagner, 'Ισμηνο[ῦ τὸν Λατὼ στέργει] | κ̣ύ̣[δισ]τα Reinach, 'Ισμηνο[ῦ καὶ πατρῴα (vel ναοῖς κλεινὰ) | Κ̣ρ̣[ή]τα Pighi.



5 κ̣ρ̣ vel κ̣ι̣ vel κ̣υ̣ Schubart.
Μούσα[ις πρὸς Παρνασσοῦ] Wagner, Μούσα[ις Παρνασοῦ πὰρ] Reinach, Μούσα[ις πρὸς Δελφῶν ἱρὰς] Pighi.
6 ἐξάρ[χεις εὖ προστά] | ξας Wagner, ἐξάρ[χεις ἡδεῖαν συμμεί] | ξας Reinach, ἐξάρ[χων καλὰν μῖ] | ξας (vel σύμμι] | ξας) Pighi.
7 πῦρ β[άλλεις αἴγλην σαῖς] Wagner, πῦρ β[λέψας καὶ δάφνᾳ] | χαίτα{ι}ς Reinach, πῦρ β[άλλων καὶ αἴγλην] del Grande, πύρβ[λητον (vel -β[λήτους) σαῖς αἴγλαν (vel ἀκτῖνας)] Pighi, coll. nr. 4, 10—14, AP 12, 76, 2 (πυρίβλητος).
8 Λατοῦ[ς παῖ, τόξῳ τείσω] Wagner, Λατοῦ[ς αἰσχρὰν ἤμυνας] Reinach, Λατοῦ[ς παῖ, δεινῶς τείσω] del Grande, Λατοῦ[ς τοξαλκὴς τείσω (vel ἄμυνας)] Pighi. cf. Hom. Od. 11, 576—581, Apoll. Rhod. 1, 759—762, nr. 20, 27—29.
9 ἅ[ς υἱὸν πειράσαι Γαία] | ς Reinach, α[ἰανὴς ἄστρου (vel ἄσβεστον) τιμάτω φῶ]ς Pighi.
10 [σεμνὰν στίλβει δ' αὐ] | γάν Reinach, [πάντας θνατοὺς (vel τ' ἀνθρώπους) καὶ] | γᾶν Pighi, coll. Ath. 4, 148C δᾳδουχουμένης τῆς πόλεως, Hesych. s. v. δαδουχεῖ, [στιλπνὰν ἀλλάξας αὐ]γάν Burkert.
11 ξ[ανθοὶ τέλλονται καρ]ποί Reinach, ξ[ανθίζονται καρ]ποί Pighi.

1918 gab W. Schubert Pap. Berlin 6870 heraus, der auf der Rückseite einer Militärurkunde des Jahres 156 n.Chr. die linke Kolumnenhälfte von fünf Musikstücken überliefert. Z.1—12 ist ein Paian (Nr.30), Z.13—15 ein Instrumentalstück (Nr.31), Z.16—19 stammen aus einer Aias-Tragödie (Nr.32), Z.20—22 bieten wieder ein Instrumentalstück (Nr.33), und Z.23, eine versprengte Tragödienzeile, könnte zu Nr.32 gehören[1]. Der linke, obere und untere Rand des Papyrus ist erhalten. Die Zeilenlänge von Nr.30 läßt sich annähernd bestimmen[2], woraus sich ergibt, daß das Papyrusblatt ursprünglich mindestens die doppelte Breite hatte.

Schubart ließ die Noten unbesprochen, gab aber eine Umschrift und ein Faksimile, dessen sich die nächsten Bearbeiter bedienten[3]. R. Wagner überprüfte mit Hilfe von W. Schubart die Lesungen am Original und förderte die Deutung der Notation entscheidend[4]. Weitere Ergänzungsvorschläge stammen von C. del Grande und G. B. Pighi[5]. Den Paian druckte E. Heitsch ohne Notation, doch mit allen Ergänzungsvorschlägen ab[6]. Der Papyrus ist verlorengegangen, doch blieb Plattenmaterial erhalten[7]. Eine vorzügliche Photographie, die ergänzend zu dem Faksimile heranzuziehen ist, veröffentlichte W. Vetter[8].

Nr.30, der Paian, ist hyperiastisch nach dem Wortakzent[9] vertont. Vertreten sind die Zeichen **Φ** (g), **C** (a), **O** (h), **Ξ** (c¹), **I** (d¹), **Z** (e¹), **A** (fis¹), **Ʊ** (g¹), **ϴ** (a¹). Der Text besteht nur aus langen Silben, die aber, wie die sorgfältige rhythmische Notation verrät, bis auf sechs Zeiten gedehnt werden. Die Rhythmik geht also hier ihre eigenen Wege. Doch erlauben die durchlaufenden Arsispunkte, die einzelnen Takte — von Metren kann man hier ja nicht mehr sprechen — genau abzugrenzen. Das Längezeichen steht nur auf einem Teil der langen Silben. Würde es die zweizeitige Länge bedeuten, so wäre sein sporadisches Auftreten unerklärlich. Schon H. Abert hatte erkannt, daß hier, bei einem Text, der nur zweizeitige Silben bietet, eben die zweizeitige Länge die rhythmische Einheit bildet, die, wie sonst die Kürze, nicht bezeichnet wird, und daher dem Längestrich den Wert einer vierzeitigen Länge zugesprochen[10]. Als Grundmaß ergab sich so der »größere Spondeus«, den Aristeides Quintilianus beschreibt: σπονδεῖος μείζων, ὁ καὶ διπλοῦς, ἐκ τετρασήμου θέσεως καὶ τετρασήμου ἄρσεως (I 36M). Gruppen von zwei oder mehr Noten werden durch das Hyphen zusammengefaßt, falls nicht vor solchen Gruppen das Kolon steht. Das Leimma findet sich an den katalektischen Versenden und muß hier als Dehnung gedeutet werden, da Z.4, 7, 8, 10 dem Leimma noch eine durch Hyphen angeschlossene Note folgt. Th. Reinach hatte das Leimma als Dehnung der vorhergehenden Note gedeutet[11], was die neuen Funde bestätigten[12]. R. Wagner zog es teils zu der vorhergehenden, teils aber (Z.4, 7, 8, 10) zu der folgenden Note[13], wogegen schon J. F. Mountford Einspruch erhoben hat. Wäre etwa O̅C̅ ∩̇Φ nicht als ♩ ♩. ♪, sondern mit Wagner als ♩ ♩ ♩ zu übertragen, so wäre die Notation O̅C̅ Φ̇ hinreichend[14].

[1] W. Schubart 1 (1918).
[2] s. S. 97.
[3] Th. Reinach 9 (1919), H. Abert 1 (1919), A. Thierfelder 1 (1918), —, 2 (1919), dazu O. Schröder 1 (1920), E. Romagnoli (1920).
[4] R. Wagner 1 (1921), dazu O. Schröder 2 (1922).
[5] C. del Grande 3 (1931), G. B. Pighi 2 (1943).
[6] E. Heitsch 3 (1961) 168—170.
[7] Freundliche Mitteilung der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin vom 14. 2. 1962.
[8] W. Vetter (1956) Taf. 36.
[9] Regelwidrig vertont sind das zweite Παιάν Z.1, ὅς Z.5, γᾶς Z.11.
[10] H. Abert 1 (1919) 317.
[11] Th. Reinach 9 (1919) 18.
[12] s. S. 141.
[13] R. Wagner 1 (1921) 274—276.
[14] J. F. Mountford 2 (1929) 159 Anm. 5.

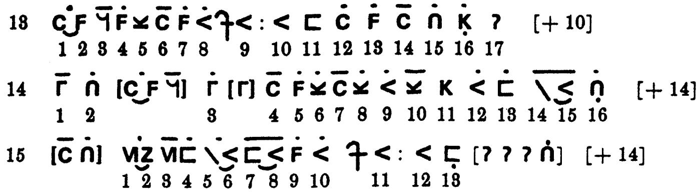
Der Paian ist fortlaufend geschrieben; deshalb stehen die durch das Leimma kenntlichen Versenden auch innerhalb der Zeilen. Ordnet man, wie es schon R. Wagner unternommen hat[1], die Zeilen um die Katalexe als Mittelachse, so wird das System der Notation völlig klar. Die längsten Versanfänge bieten die Zeilen 1, 2, 10, 11 mit dem Schema ∸ ᴗ ∸ ∸ ᴗ [, die längsten Versenden die Zeilen 8 und 9 mit dem Schema]– ∸ ∸ ᴗ ∩̇. Kombiniert man beides, so ergäbe sich als Minimalansatz ∸ ᴗ ∸ ∸ ᴗ [∸ ∸ –] – ∸ ∸ ᴗ ∩̇, eine sechzehnzeitige prokephale daktylische Tetrapodie mit regelmäßiger Katalexe, der nur zwölf lange Textsilben zugrunde liegen. Doch sind sechzehn Zeiten gleichzeitig die Maximallänge, wie R. Wagner festgestellt hat[2]. Damit ist der Ergänzungsspielraum wenigstens der Silbenzahl nach festgelegt. Die ursprüngliche Kolumnenbreite läßt sich nur schätzen, da der Raumbedarf der Notation, wie die erhaltenen Partien zeigen, Schwankungen unterworfen ist.

Die an Photo und Faksimile überprüfte Umschrift stützt sich auf Schubarts und Wagners Lesungen. Bei der Wahl zwischen den mannigfachen Ergänzungsvorschlägen, für deren Diskussion auf G. B. Pighis ausführliche Abhandlung verwiesen wird[3], fällt die Entscheidung leicht. Setzt man nämlich voraus, daß die für Z.8 und 9 sicher als zwölfsilbig erschlossene Periode durchwegs stichisch wiederholt wird, dann scheiden alle Ergänzungsversuche aus bis auf G. B. Pighis zweite, zwölfsilbige Version[4], die hier mit zwei kleinen Änderungen in die Übertragung übernommen wird.

G. B. Pighi hatte die um eine Silbe ausgerückte erste Zeile Παιάν, ὦ Παιάν[als isoliertes Epiphonem betrachtet und danach den Verlust einer ganzen Verszeile angesetzt. Dies würde jedoch weit über die erschlossene Kolumnenbreite hinausführen. Man wird daher das Epiphonem in eine zwölfsilbige Zeile einbeziehen und nur sieben Silben ergänzen. Die Noten 3—5 der Z.1 gehören zu ὦ, das also auf Thesis und Arsis verteilt ist — eine Art Anaklase, wie es R. Wagner erklärt hat[5]. Vielleicht fehlt deshalb an dieser Stelle das Längezeichen. Mit [αἰνῶμεν μολπαῖς Φοῖβον], einer Kürzung der Fassung Pighis, wäre der Zusammenhang hergestellt und der verfügbare Raum gefüllt. Für Z.10f. wurde ein Vorschlag von W. Burkert aufgenommen.

[1] R. Wagner 1 (1921) Taf. Ia.
[2] R. Wagner 1 (1921) 278f.
[3] G. B. Pighi 2 (1943) 174—202.
[4] G. B. Pighi 2 (1943) 197f.
[5] R. Wagner 1 (1921) 279.

Nr. 31



13,3 ꟼ corr. PÖHLMANN, ꟼ Pap.

4 Ḟ SCHUBART, F WAGNER.

8/9 ⅂ WAGNER, ⅂̇ SCHUBART.

16 Ḳ WAGNER.

14,2/3 [[CF⅂]] PIGHI, [[C F F]] WAGNER.
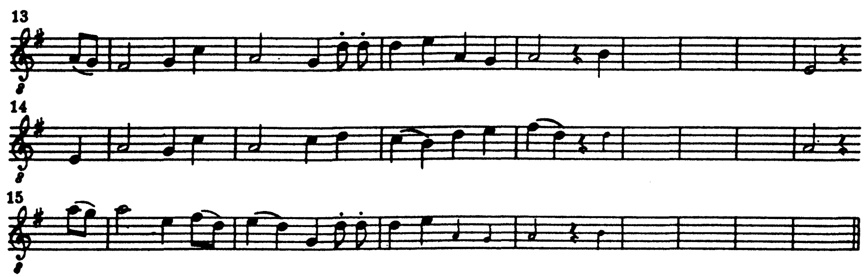
3/4 Γ̇[[Γ]] C̄ (PÖHLMANN) superscr. pap., Γ̇ + C̄ SCHUBART.

10/11 K superscr. pap., ≚ K intellegendum.

14/16 \\≤ ṅ suppl. PÖHLMANN, \\≤ ċ WAGNER, \\≤ ṅ ? PIGHI.

15,7/8 ⊏≤ PÖHLMANN, ⊏ < WAGNER, : < PIGHI.

12/13 ≤ ⊏ PIGHI, < WAGNER. [ṅ] suppl. PÖHLMANN.



Nr. 31, ein um die Breite von zwei Silben eingerücktes Instrumentalfragment, steht wie der Paian in hyperiastischer Tonart. Erhalten sind die Zeichen Γ(e), ꟼ(fis), F(g), C(a), K(h), ≚(c¹), <(d¹), ⊏(e¹), \\ (fis¹), Z(g¹), VI(a¹). Es zeigt auch, wie schon R. Wagner erkannt hat[1], den gleichen Rhythmus wie der Paian. Wieder fallen katalektische Notengruppen mit Leimma auf, von denen ausgehend man die Perioden abgrenzen kann. Da aber der Platzbedarf der Instrumentalnotation ohne Text viel geringer ist, sind ganze Perioden erhalten. Es ergibt sich das Schema ⏗⏑⏗⏗⏑⏗⏗ : – – ⏗⏗⏑ ṅ, das dem für den Paian erschlossenen Schema genau entspricht. Z. 13 endet mit Leimma die erste Periode, das Ende der zweiten steht zu Beginn der Z. 14. Die dritte Periode endet in Z. 14 mit einer in Spuren kenntlichen katalektischen Gruppe. Zu Beginn der Z. 15 steht ein getilgtes C̄ ṅ, das G. B. Pighi wohl zu Recht als das irrtümlich doppelt gesetzte Ende der vierten Periode gedeutet hat[2]. Der fünften Periode fehlen am Ende vier Zeichen, von einer möglichen sechsten ist nichts erhalten. Die so für das Instrumentalstück zu erschließende Zeilenlänge bleibt unter der erschlossenen Kolumnenbreite des Paians.

[1] R. Wagner 1 (1921) 277f.
[2] G. B. Pighi 2 (1943) 203.

Dem Schema widerspricht lediglich die Punktierung der Noten 3—5 der ersten Zeile, wo man an einen Irrtum des Schreibers denken darf. Z. 14 hat G. B. Pighi in einer getilgten Gruppe eine Dittographie erkannt[1]. Über der Note 10 ist ein K nachgetragen. Die Gruppe ist analog zu Z. 14, 14—15 und Z. 15, 7—8 als ≚ K zu deuten.

Erklärungsbedürftig ist schließlich noch das Zeichen ⅂, das immer zwischen gleichen Noten steht und auch in dem zweiten Instrumentalstück auftritt (Z. 13, 8—9, Z. 15, 10—11, Z. 21, 8—9). H. Abert hatte, wie nach ihm G. B. Pighi, an die Note ⅂ gedacht[2]. Ganz abgesehen davon, daß jene Stellen mit einer zusätzlichen Note rhythmisch nicht mehr deutbar wären, ist das Zeichen Z. 21 als Note auch melodisch unbrauchbar, weshalb es Pighi zwar in Z. 13 und 15 als ⅂ liest, es aber in Nr. 33 als eine Note ⅄ deuten muß[3]. Das Zeichen muß daher ein Vortragszeichen ohne eigenen rhythmischen Wert sein. Th. Reinach und R. Wagner werden mit ihrer Deutung als Stakkato-Zeichen nach dem Anonymus Bellermann § 3—10 und 90—92 wohl Recht behalten[4]. In jenem Traktat, der die rhythmische Notation behandelt[5], finden sich § 2 = 84 und § 9 = 91 für den »Kompismos« das Zeichen +, für den »Melismos« das Zeichen ⨍ [6]. Die Bedeutung wird durch beigefügte Solmisationssilben gesichert. So wird F + F durch τωντω, F ⨍ F dagegen durch τωννω erläutert. Nachdem die Legatobindung F͜C mit τωα solmisiert ist (§ 86), darf man den »Kompismos« als Stakkato, den »Melismos« als Halbstakkato deuten[7]. Die Beispiele des Anonymus zeigen beide Zeichen jeweils zwischen Paaren gleicher Noten, was genau zu der Verwendung des ⅂ im Papyrus stimmt. Freilich ist das Zeichen dort nach links gewendet, so daß offenbleiben muß, ob im Papyrus der »Melismos« oder »Kompismos« gemeint ist. Doch daran, daß es kein Notenzeichen ist, sondern anstelle des Hyphen Noten zusammenfaßt, kann kein Zweifel bestehen.

H. Abert hatte in der getilgten Notengruppe Z. 14 ebenfalls ein ⅂ finden wollen, was R. Wagner richtigstellte[8]. Schließlich findet sich zwischen den übergeschriebenen Noten Z. 14, 3—4 ein +, das nicht gut eine Note sein kann, da ein Hyphen fehlt. Auch der »Kompismos« des Anonymus scheidet aus, da das Zeichen hier zwischen verschiedenen Tönen steht. Man wird daher an eine getilgte Note denken[9].

Das Fragment steht wegen der gleichen Tonart und der gleichen Rhythmisierung nahe bei dem Paian. Doch ist an eine Begleitstimme schon deshalb nicht zu denken, weil der erschlossene Gesamtumfang des Stücks sich höchstens auf sechs Perioden gegenüber den elf des Paians beläuft. Allenfalls könnte man in der Melodie ein Nachspiel zu dem Paian sehen[10].

[1] G. B. Pighi 2 (1943) 203.
[2] H. Abert 1 (1919) 321, G. B. Pighi 2 (1943) 204, 219f.
[3] G. B. Pighi 2 (1943) 220.
[4] Th. Reinach 9 (1919) 26, R. Wagner 1 (1921) 269.
[5] F. Bellermann 1 (1840) § 1—11 = § 83—93.
[6] Für jenes Zeichen ist mit R. Wagner 1 (1921) 269 der Bellermann noch nicht bekannte Venetus Marcianus app. cl. VI 10 (1 Jan) heranzuziehen. Das Zeichen ⨍ hat dort die Formen ⨍, ⨍ und ⨍.
[7] Zur Solmisation vgl. R. Westphal 1 (1867) 477—480, wo freilich infolge unzureichender handschriftlicher Grundlagen unzutreffende Zeichenformen mitgeteilt werden.
[8] H. Abert 1 (1919) 321, R. Wagner 1 (1921) 269.
[9] H. Abert 1 (1919) 322, R. Wagner 1 (1921) 269.
[10] s. aber S. 105.

I′ İ′ Ȯ′ K′ K′ Ȯ′ :I′ Ṅ̄ O′ K̇′ İ′ [
Nr. 32 16 Α Υ Τ Ο Φ Ο Ν Ω Χ Ε Ρ Ι Κ Α Ι Φ Α C Γ Α Ν Ο Ν ị [

A′ İ′ I′ İ′ Ȯ′ [K] K′ O′ İ′ :I′ K′ ∩ İ′ E′ [
17 Τ̣ Ε̣ Λ Α Μ Ω Ν Ι Α Δ Α Τ Ο C Ο Ν Α Ι Ι Α Ν Ε [

K′ K̇′ I′ Ṅ O′ Ȯ′ Ȧ′ Ė′ I′ Ȯ′ K̇′ ? [
18 Δ Ι [Ο] Δ Υ C Ε Α Τ Ο Ν Α Λ Ι Τ Ρ Ο Ν Ο Τ̣ Η̣ [

I′ K′ Ė′ I′ K̇′ :K̄′ O′ [A′] [I′] Ė′ A′ [
19 Ε̣ Λ Κ Ε̣ C Ι Ν Ο Π Ο Θ Ο Υ Μ Ε Ν Ο C [

:Ī X Ṅ Ṫ K̇ I O T Ḳ̇ Ẋ̣ Ṭ̇ [
23 Α Ι Μ Α̣ Κ Α Τ Α Χ Θ Ο Ν Ο C Α Π Ο [

---

16 : I′ Wagner, | I′ Schubart. Ṅ̄ suppl. Pöhlmann, [Ṅ] Wagner, ∩ Pap.

17 [K] Wagner, [B] Schubart. : I′ Pöhlmann, I′ Wagner, ·I′ Schubart.
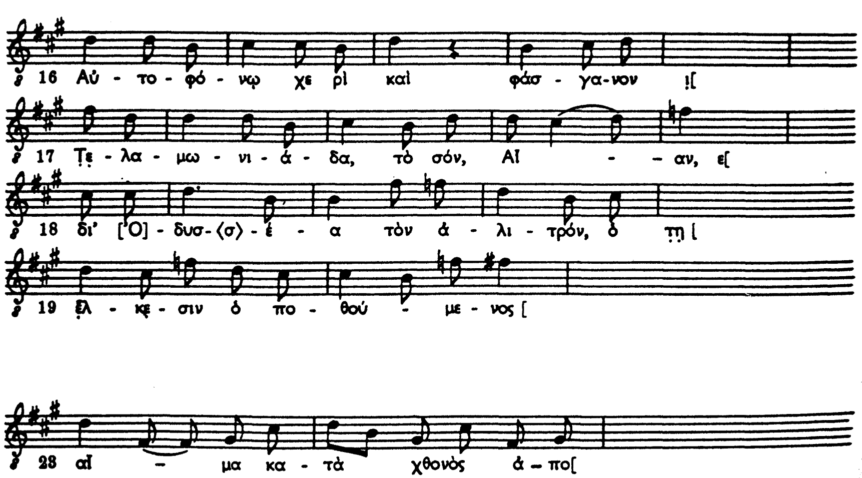
18 Ṅ Pöhlmann, ∩ Wagner. Ȧ′ Schubart, A′ Wagner. Ė′I′ Wagner, Ė′I′∩ Mountford, Ė ? Schubart.

19 : K̄′O′ Wagner, .K̄′O′ Schubart. [A′] [I′] Wagner.

23 : Ī X Ṅ Pöhlmann, T X Ṅ Wagner, T Y Ṅ Schubart.

Ḳ̇ Ẋ̣ Ṭ̇ Pöhlmann, Ẋ̣ vel Ḳ̇, Ẋ̣ vel Ạ′, Ṫ Wagner, Ẏ A′? Schubart.

16 ἄλλ(ο) χ(οροῦ) in marg. s. φάσγανον ὀ̣[ξὺ λαβών Reinach
17 ἔ[θανες Reinach.
18 [Ὀ]δυσ⟨σ⟩έα Schubart. τ̣η̣[Pöhlmann, ζη Schubart.
23 \A/Ȧ′ in marg. s., i. e. paragraphos, ἄλ(λο) [A] Pöhlmann, ἄλ(λο) Ȧ′ Schubart, [ἄ] ἄA′ Pighi. ἀπο[ρρέον φοινίας ἐκ σφαγῆς μελανθέν] Pighi, coll. Soph. Ai. 917—19.



Nr. 32, vier Tragödienzeilen, steht nach einem ἄλλ(ο) χ(οροῦ), am Rand von Z. 16, wie man es ähnlich von Nr. 2 und 22 kennt. Ein weiteres ἄλ(λο) findet sich vor Z. 23, die wegen mancher Ähnlichkeiten zusammen mit Nr. 32 behandelt werden darf, wenn der Zusammenhang auch dunkel bleibt. Ebensowenig wie bei dem Chorfragment aus Euripides Orest (Nr. 21) und den übrigen älteren Musikfragmenten (Nr. 22—29, 35) wird hier der Wortakzent in der Melodieführung berücksichtigt. Daher wird man auch hier an alte strophische Dichtung denken. Vom Inhalt ist immerhin soviel kenntlich, daß man das Stück einer Aias-Tragödie zuteilen darf[1].

F. M. Heichelheim hat nun den Versuch unternommen, Nr. 32 der ὅπλων κρίσις des Aischylos zuzuschreiben[2]. Seine Argumente sind die Melodieführung gegen den Wortakzent, sodann die inhaltliche und metrische Verwandtschaft des Stücks mit einem weiteren Aischylos-Fragment, POxy 2256 Nr. 71, das E. Lobel der ὅπλων κρίσις zugeteilt hatte[3] und schließlich POxy 2255 Nr. 5, der in Z. 1—5 nur jeweils die Anfangsbuchstaben φ, μ, δ, κ und το überliefert. Nach einer Lücke von sechs Zeilen folgen weitere sechs fragmentierte Zeilenanfänge. Nirgends ist ein Sinnzusammenhang kenntlich; für die Schriftzüge verweist E. Lobel auf POxy 2161, Aischylos Diktyulkoi[4].

F. M. Heichelheim verbindet nun POxy 2255, Nr. 5, 1—4 mit dem Berliner Aiasfragment und kommt so zu folgender Fassung:

αὐτο-
φ̣όνῳ χερὶ καὶ φάσγανον[ ] Τελα-
μ̣ωνιάδα τὸ σὸν Αἶαν [ ] δι' Ὀ-
δ̣υσέα τὸν ἀλιτρόν, ὃ ζῇ [ ] ἑλ-
κ̣εσιν ὁ ποθούμενος – – –[5]

Leider ist diese Kombination nicht stichhaltig. Heichelheim übersieht, daß das Berliner Stück selbst Fragment ist, dessen Zeilenlänge unbekannt bleibt. Damit verliert aber die Koinzidenz der vier Buchstaben ihre Beweiskraft. Der Rest von POxy 2255 enthält nichts, was für eine solche Verbindung spräche. Über mögliche Beziehungen zwischen Nr. 32 und POxy 2256, Nr. 71 = Fr. 296 Mette mag man trotzdem nachdenken.

G. B. Pighi hatte gegen den Versuch einer Zuschreibung von Nr. 32 an Aischylos ein Scholion (Soph. Ai. 815) angeführt[6], wo es heißt: φθάνει Αἰσχύλος ἐν Θρῄσσαις τὴν ἀναίρεσιν Αἴαντος δι' ἀγγέλου ἀπαγγείλας. (= Fr. 292a Mette). Nun setzt Nr. 32, auch wenn man Z. 23 des Papyrus hinzunimmt, keineswegs die Darstellung des Selbstmords des Aias auf offener Bühne voraus. Vom Vorgang des Selbstmords, von dem tödlichen Schwert war im Botenbericht der »Thrakerinnen«, dem zweiten Stück der Aias-Trilogie, nach Ausweis der Fragmente (Fr. 292a b Mette) die Rede, vielleicht auch in einem anschließenden Chorlied (Fr. 293 Mette). Man könnte allenfalls vermuten, daß Nr. 32 von diesem Chorlied der »Thrakerinnen« eine Probe bewahrt hat. Beweisbar ist hier nichts, da in Nr. 32 kein verbum finitum die Situation fixiert und da die Zuschreibung von Fr. 296 Mette, wo ebenfalls über den Selbstmord des Aias reflektiert wird, nicht feststeht[7].

---

[1] C. del Grande 6 (1946) 89f. denkt an den Aias — Dithyrambos des Timotheos.
[2] F. M. Heichelheim (1958).
[3] E. Lobel (1952) 57, dazu B. Snell 1 (1953) 439f.; H. J. Mette 1 (1959) Nr. 296, —, 2 (1963) 126 weist das Stück den »Frauen von Salamis« zu, dazu kritisch H. Lloyd-Jones 1 (1961) 16.
[4] E. Lobel (1952) 18.
[5] Klammersetzung des Verfassers. Heichelheim liest fortlaufenden Text.
[6] G. B. Pighi 2 (1943) 233f.
[7] s. oben Anm. 3.

Die Vertonung des Stücks liegt im Sopranbereich. Die Notenzeichen **O'** (h^1), **K'** (cis^2), **I'** (d^2), **E'** (f^2), **A'** (fis^2), sämtlich mit Oktavstrich versehen, gehören in die hohe Oktave des Hyperaeolischen, mit Ausnahme des **E'**, das man als einen leiterfremden Halbton auffassen kann, wie er aus Nr. 19 bekannt ist. Eine Note **E** = f^1 kommt im Hyperiastischen, Hypolydischen und Lydischen vor, ein **E'** = f^2 jedoch gibt es im System der griechischen Notation nicht. Daher hat O. J. Gombosi das **E'** als Verwechslung mit dem **H'** = es^2 erklären wollen[1], was R. Wagner aus palaeographischen Gründen mit Recht abgelehnt hat[2]. Man wird sich mit dem leiterfremden Ton abfinden müssen und kann höchstens annehmen, daß der Schreiber des Berliner Papyrus in der Absicht, dem Aias-Fragment auch graphisch den Charakter des Frauenchors zu geben, in Z. 16—19 die Oktavstriche von sich aus hinzugefügt hat, wodurch das **E** zu seinem irregulären Oktavstrich gekommen wäre. Stellt man sich die Vorlage von Nr. 32 ohne die Oktavstriche vor, so fügt sich Z. 28 mit den ebenfalls hyperaeolischen Zeichen **XTOKI**, die keine Oktavstriche bekommen haben, gut zu Z. 16—19. Man erhielte die Oktave **X** (fis), **T** (gis), **O** (h), **K** (cis^1), **I** (d^1), **E** (f^1), **A** (fis^1).

Die rhythmische Notation befolgt nicht das System des Paians und der Instrumentalfragmente. Mit einer Ausnahme in Z. 19 tragen die langen Silben kein Längezeichen. Der Zeitwert der Note ergibt sich daher aus der Quantität. Tritt ein Leimma zu einer langen Silbe, so ergibt sich eine Überlänge. Das Hyphen findet sich nur einmal, Z. 17, im Notentext, zweimal steht es in ungeklärter Funktion unter Textsilben (Z. 18, 28). Die Punktierung deutet in Z. 16—18 auf Daktylen, die als – ủ ủ notiert sind. Doch begegnet auch die Form – ᴗ ủ mit nur einem Punkt. Z. 16 beginnt mit Hemiepes, ein Leimma nach der Schlußsilbe bezeichnet die Katalexe. Leider ist über dem Zeichen der Papyrus zerstört, so daß sich nicht mehr ausmachen läßt, ob hier ein **Π̄̇** wie in Nr. 34 stand. Es folgt ein Daktylus. Z. 17 liest man einen Paroemiakus, der mit Daktylen wohl verträglich ist[3]. Die Katalexe ist ersetzt durch Dehnung der vorletzten Silbe auf vier Zeiten[4]. **I' K' Π İ' E'** ergibt also ♪♩♪♩. J. F. Mountford hat zwar die Silbe wegen des Hyphen nur dreizeitig gemessen und ♩♩.♪ ♪ übertragen[5]. Doch spricht der metrische Kontext und die Punktierung eher für die erstere Deutung.

In Z. 18 hatte R. Wagner 'Οδῠσσέᾰ gemessen, jedoch wegen des Leimma 'Οδῠσσέᾰ übertragen[6]. Nun ist kaum anzunehmen, daß man das Leimma zur Entscheidung einer prosodischen Unklarheit herangezogen hat. Es zeigt vielmehr wie sonst auf eine Überdehnung, hier auf eine dreizeitige Silbe. Man wird daher ['O]δυσ⟨σ⟩έα herstellen. Spuren eines Arsispunktes zu dem Leimma sind erhalten. ♩. ♪ vertritt somit einen Daktylus, und der Zwang zu sprachwidriger Kürzung des α entfällt. In der Zeile stört freilich noch, daß der für die erste Note **O'** zu erwartende Arsis-

K' K̇' I' Π̇ Ȯ' O'

punkt auf die zweite geraten ist. Beabsichtigt war offensichtlich δι' 'Ο δ υ σ σ έ α.

Schon J. F. Mountford hatte auf 'Οδυσέα eine dreizeitige Länge angesetzt, jedoch auch auf ἀλιτρόν neben der Note **I'** ein weiteres Leimma gelesen[7]. Spuren über dem ρ, die W. Schubart zu Recht zu Z. 17 gezogen hat[8], kommen hierfür nicht in Betracht, da das Leimma, wie die Parallelen zeigen, hier nie über, sondern wie die Noten in den Lücken zwischen den Textsilben steht. Und nach dem **I'** ist kein Raum für ein weiteres Zeichen.

[1] O. J. Gombosi 1 (1939) 134f.
[2] R. Wagner 6 (1955) 115.
[3] W. J. W. Koster 1 (1936) 122f.
[4] O. Schröder 2 (1922) 323.
[5] J. F. Mountford 2 (1929) 159 Anm. 4; 176.
[6] R. Wagner 1 (1921) 279 und Taf. II.
[7] J. F. Mountford 2 (1929) 176.
[8] W. Schubart 1 (1918) 766, 768.

Die ganz eindeutige Punktierung der Z. 19 und 28 jedoch läßt sich nicht mit Daktylen vereinbaren. R. P. Winnington-Ingram hatte die Gruppen – ᴗ ủ ᴗ ủ in Z. 19 und 28, ἕλκεσιν ὁ πο- und -τα χθονὸς ἀπο[mit der Punktierung des Seikiloslieds verglichen, die das Schema ᴗ – ủ ủ ủ zeigt, und in Z. 19 und 28 Dipodien gesehen, deren zweite Hälfte als Arsis gilt und daher punktiert ist[1].

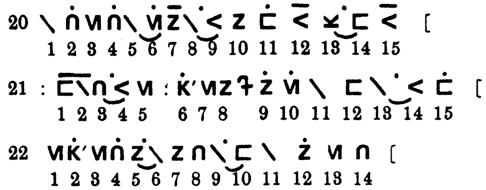
T X Π̇ Ṫ K

Nur die erste Hälfte von Z. 28 entspricht dem nicht, αἷ – μα κα – ist der Notation nach nur fünfzeitig. Die drei punktierten Noten gehören zur Arsis, die Thesissilbe ist also mit einer Kürze auf die Arsis herübergezogen. Der Arsis fehlt somit eine Kürze. Die Parallele in Z. 19 ist als : **K̄' O' Ė' A'** notiert. An Verlust einer Note oder eines Längestrichs in Z. 28 ist nach Schubarts Lesungen nicht zu denken, doch bleibt die Möglichkeit, **T** in **Ī** zu zerlegen. Spuren eines Kolon vor der Gruppe sind noch zu sehen.

Vertonung und Rhythmisierung hatten Z. 28 eng zu Z. 16—19 gerückt. Doch scheint dem die Randbemerkung \A/ Ȧ' zu widersprechen, die Schubart als ἄλ(λο) **A'** (fis^2) gedeutet hatte[2]. H. Abert nahm an, mit dem zweiten **A'** sei die Versetzung der ganzen Zeile in die höhere Oktave bezeichnet[3]. R. Wagner wertet es zuletzt als Angabe der Tonart[4], O. J. Gombosi deutete es als eine Wiederholung des ἄλλο[5]. Die Schwierigkeit eines ἄλλο zu Z. 28 hat G. B. Pighi richtig gesehen: Z. 28 ist die letzte Zeile auf dem Verso eines Einzelblatts. Ist es wahrscheinlich, daß hier ein neues Stück beginnt? Daher stellte Pighi aus Nr. 32, Nr. 33 und Z. 28 eine kleine Opernszene zusammen und deutete das erste A als Interjektion, das zweite als die zugehörige Note[6]. Nun stehen die beiden A jedoch nebeneinander, nicht übereinander und außerdem um mehr als Buchstabenhöhe über dem Niveau der Notenzeile 28. Sie können daher weder Teil des Textes noch der Notation sein. Man wird daher zu Schubarts Deutung zurückkehren und ein ἄλλο nach einer Paragraphos lesen, dem ein getilgtes A folgt, der zu hoch angesetzte und dann verbesserte Anfang der Textzeile 28. Das ἄλλο soll lediglich Nr. 33 und Z. 28 trennen, so wie auch Nr. 32 von Nr. 31 durch ein ἄλλο getrennt ist. Vom Seitenbild steht somit der Annahme, Z. 28 als Nachtrag zu Nr. 32 zu betrachten, nichts im Wege.

[1] R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 80.
[2] W. Schubart 1 (1918) 764, 768.
[3] H. Abert 1 (1919) 325.
[4] R. Wagner 6 (1955) 115.
[5] O. J. Gombosi 1 (1939) 135.
[6] G. B. Pighi 2 (1943) 225f., 242 Taf.
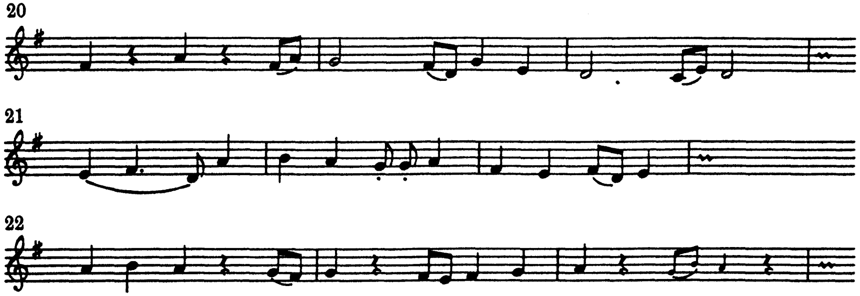
Nr. 33



20, 8: \ Wagner, [\ ] Schubart.

21, 13—15: \˙< Ċ Pöhlmann, \ ˙< I Wagner.

22, 14: ∩ Pöhlmann, ∩̇ Wagner.



Nr. 33, ein wie Nr. 31 eingerücktes Instrumentalstück, ist wie Nr. 30 und 31 hyperiastisch notiert. Erhalten sind die Noten ⊻ (c[1]), < (d[1]), ⊏ (e[1]), \ (fis[1]), Z (g[1]), Ⅵ (a[1]), K′ (h[1]). Wieder finden sich die von Nr. 30 und 31 bekannten rhythmischen Zeichen, auch das in Nr. 31 belegte Stakkatozeichen ꝗ, hier zwischen zwei Noten Z. Entzifferungsschwierigkeiten treten nicht auf, da jene Partie des Papyrus gut lesbar ist. Doch ist die rhythmische Deutung des Stücks bisher nicht gelungen.

R. Wagner legte eine Übertragung vor, die, wie J. F. Mountford bemerkte[1], weder den Hyphen noch den Arsispunkten Rechnung trägt. H. Aberts Übertragung leidet unter fehlerhafter Deutung des Kolon und des Stakkatozeichens[2], was in verwandter Weise auch von G. B. Pighis Übertragung gilt[3]. Mountfords Annahme aber, der Schreiber sei hier, am Ende des Papyrus, nachlässig geworden, läßt sich widerlegen: In der Rhythmik und der Punktierung entsprechen sich Z. 20 und 22 so genau, daß an Schreibfehler nicht zu denken ist. Es ergibt sich die Reihe – ∸ – ∸ ∸ ⏑ ∸ – ∸ ⏑ ∸ ⏑. Einem – ∩ kann dabei – – oder ⏝ entsprechen, woraus zu schließen ist, daß in Z. 20 und 22 das Leimma als Pause gilt. Wie in Nr. 30 und 31 wurde die Länge als rhythmische Einheit gewählt, da sonst Takte aus nur zwei Kürzen entstünden. Fraglich war bisher, welche metrische Struktur einer solchen Verteilung von Arsis und Thesis entspricht. Hier bietet sich nun eine Stelle bei Aristeides Quintilianus über den παίων ἐπιβατός an, einen Paeon, der aus fünf Längen statt Kürzen besteht: παίων ἐπιβατὸς ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως καὶ

[1] R. Wagner 1 (1921), J. F. Mountford 2 (1929) 176 Anm. 1.

[2] H. Abert 1 (1919) 318, 321, 324.

[3] G. B. Pighi 2 (1943) 220, 242 Tafel.

δύο μακρῶν θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως (39 M), was das Schema – ∸ – – ∸ ergäbe. Die obige Reihe läßt sich dagegen auf das verwandte Schema – ∸ – ∸ ∸ und dessen Umkehrung – ∸ ∸ – ∸ zurückführen. Selbstverständlich ist, daß bei Zusammenziehung von Längen zu einer Überlänge Punkte entfallen müssen. So sind die Formen ⏑ ∸ – ∸ und ⏑ ∸ ⏑ entstanden zu denken. Man wird demnach die beiden Zeilen in Takte zu je fünf Längen gliedern, was ohne Schwierigkeiten möglich ist. Wie die Punktierung verrät, zerlegte der Schreiber von Nr. 33 — und ähnlich auch Aristeides Quintilianus — den größeren Paeon im Verhältnis 2 : 3 bzw. 3 : 2. Ebenso verfahren Bakcheios und der anonyme Scholiast des Mesomedes mit dem normalen Paeon[1].

Auch in Z. 21 wird man als rhythmische Einheit nicht die Kürze, sondern die Länge wählen. Die jeweils durch Kolon eingeleiteten Gruppen 1—5 und 6—10 sowie 11—15 entsprechen sich genau. Der Legato-Bindung durch Hyphen 3—4 antwortet die Stakkato-Gruppe 8—9 und wieder die Legato-Gruppe 13—14. Wie in Nr. 30 und 31 ergeben sich hier Takte von vier Längen, also wieder der »größere Spondeus« des Aristeides Quintilianus (36 M). Der für die Note 5 zu erwartende Arsispunkt steht irrtümlich auf Note 6.

Noch vor jedem Versuch einer Entzifferung der Notation hatte W. Schubart über den Berliner Papyrus geschrieben: »Wir haben also Auszüge oder Proben vor uns, und der Zweck der Niederschrift liegt ersichtlich nicht im Text, sondern in der Musik. Es sind Beispiele etwa aus einem Handbuch der Musik, vielleicht auch nur für einen bestimmten Zweck aus einem solchen Buch ausgeschrieben.«[2] Ein Rückblick auf die vier Abschnitte kann dies nur bestätigen. Paian und Aiasfragment haben weder zeitlich noch inhaltlich das geringste gemeinsam. Wenn auch über die Beziehung des Aias-Chorlieds zu der Aias-Trilogie des Aischylos kein sicheres Urteil möglich ist, so ist es doch wesentlich älter als der Paian. Dafür spricht die Metrik, die Vertonung gegen den Wortakzent und die daraus zu erschließende strophische Form. Der Paian dagegen wiederholt elfmal die nämliche Periode, die erst rhythmisch differenziert wird. Dazu ist er nach dem Wortakzent vertont. Das Instrumentalfragment Nr. 31 wiederholt Tonart und Rhythmik des Paians. Nr. 33 steht in der Tonart von Nr. 30 und 31, zeigt aber andersartige Rhythmik. Weder die Tonart noch die Rhythmik verbinden Nr. 32 und Z. 23 mit den drei übrigen Abschnitten. Melodische und musikalische Kriterien führen also zu keinem klaren Ergebnis. Einen technischen Aspekt jedoch haben alle vier Abschnitte gemeinsam: sie zeigen metrische Sonderfälle und deren Bewältigung durch die rhythmische Notation. Mit Nr. 30 und Nr. 31 wird ein vokales und ein instrumentales Beispiel für den »größeren Spondeus« geliefert, Nr. 32 und Z. 23 zeigen den Einsatz von drei- und vierzeitigen Längen in katalektischen oder synkopierten Metren, Nr. 33 schließlich zeigt den »größeren Paean«, der mit dem »größeren Spondeus« wechselt. Einen vergleichbaren rhythmischen Traktat, in dem eine Reihe ähnlicher lyrischer Beispiele, diesmal ohne Noten, vorgeführt wird, kennen wir aus einem Papyrus des 3. Jh. n. Chr.[3]. Dort geht es vornehmlich um die Verwendung der dreizeitigen Länge bei Iamben, Trochaeen und Choriamben, schließlich um den παίων ἐπιβατός wie hier bei Nr. 33. Man könnte W. Schubarts Vermutung dahingehend präzisieren, daß die Beispiele des Berliner Papyrus entweder Beilage zu einem rhythmischen Traktat waren oder aus einem solchen ausgezogen wurden. So erhielte das ἄλλο erst seinen Sinn, andererseits erübrigten sich dann aber auch alle Spekulationen über mögliche Zusammengehörigkeit der vokalen und instrumentalen Abschnitte.

[1] s. S. 29 Anm. 1.

[2] W. Schubart 1 (1918) 764.

[3] POxy 1, 1898, Nr. 9 + POxy 34, 1968, Nr. 2687 (Aristoxenos?).

Nr. 34 PAP. OXY. 1786 saec. III/IV p. Chr.

[ ] ? ? [ ]
1 [–31–] ὁ μ ο ῦ π ᾶ σ α ί τ ẹ θ ε ο ῦ

[ ]
λ ό γ ι μ ο ι α̣ . [. . .] . [. .] α̣ ρ̣ [. . . .]

[ ] ? Ξ I Ξ O Φ C Φ Π Φ : Ξ I I
2 [–28–] υ - τ α ν - η - ω σ ι γ ά τ ω

Z Z E Z Z I I Φ : [ ] : I Ξ
μ η δ' ἄ σ τ ρ α φ α ε σ φ ό ρ α λ̣ [. . .] ἐ̣ -

[ ] Ξ I : Z E
3 [σ] θ̣ ω ν [. .] . λ̣ ε̣ ι̣ . [. . . . .] ρ̣ [– 1 3 –] π ο τ α μ ῶ ν

: I Z Z Ξ O I Ξ Z I Π Φ : Ξ I Φ : O Ξ R
ῥ ο θ ί ω ν π ᾶ σ α ι ὑ μ ν ο ύ ν τ ω ν δ' ἡ μ ῶ ν

[ ] C C Φ C R : Φ C Φ Φ Ξ I Z Z Π Z Φ Φ Φ Ξ O
4 [π] α τ έ ρ α χ υ ἱ ὸ ν χ ἅ γ ι ο ν π ν ε ῦ μ α π ᾶ σ α ι δ υ ν ά μ ε ι ς

O O O O I I Z : Z E Ξ Z I I Ξ Ξ Ξ Ξ O Φ
ἐ π ι φ ω ν ο ύ ν τ ω ν ἀ - μ ὴ ν ἀ - μ ή ν κ ρ ά τ ο ς α ἶ ν ο ς

? : C ? C : Φ C R Φ C : C O Ξ Ξ I I O Ξ C
5 [– 15 –] δ̣ [ω τ] ῆ [ρ ι] μ̣ ό̣ ν̣ ῳ̣

Ξ I I Ξ O Φ C Φ C O Ξ : Ξ I Ξ O Φ C Φ
π ά ν τ ω ν ἀ γ α θ ῶ ν ἀ - μ ὴ ν ἀ - μ ή ν.

---

2 : IΞ Pöhlmann, IΞ vel IZ Wagner, I Hunt.

3 : IZ Wagner, : I Hunt. ZI Hunt, ZI Wagner.
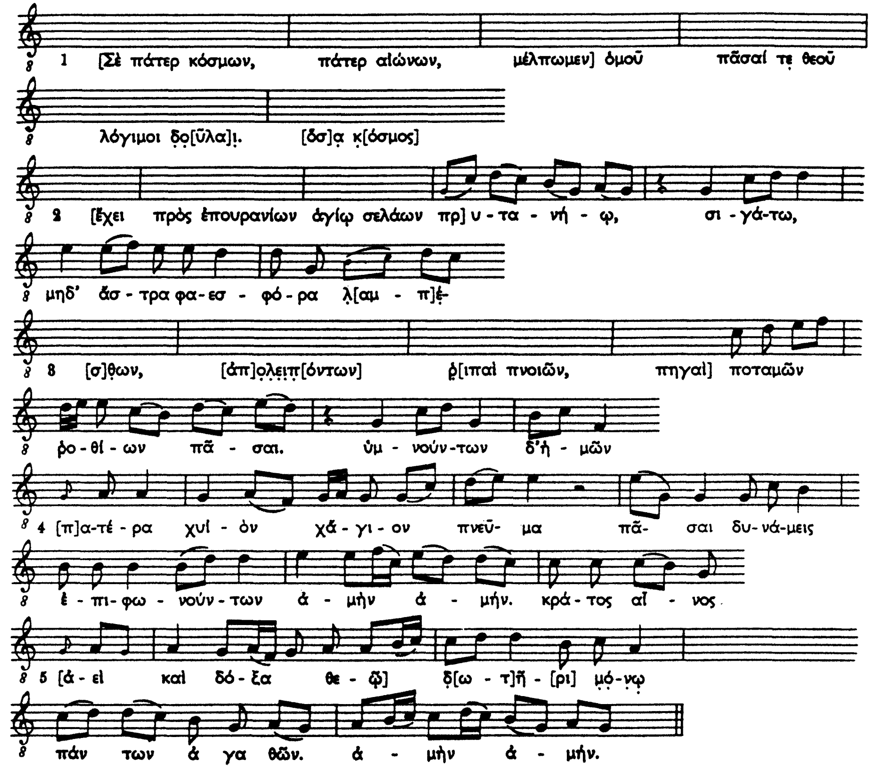
4 ΦΞ Wagner, ΦZ Hunt. IZ Wagner, I? Hunt. Π ZΦ Φ Pap., Π ZΦ Φ et qu. s. scribendum fuisse coni. Winnington-Ingram 2 (1955) 81. Ξ Hunt, O Wagner. I Wagner, O Hunt. ΞO Pöhlmann, ΞO Wagner, ΞO Hunt.

5 : C Hunt, R Wagner.

1 [Σὲ πάτερ κόσμων, πάτερ αἰώνων (Synes. 1 (3), 266 f.) μέλπωμεν] ὁμοῦ (Clem. Alex. hymn. 59) e. gr. suppl. Pöhlmann. λόγιμοι [πρόπολοι vel δυνάμεις] Reinach, λ. α̣ρ̣[ετα]ι̣ [ὅσ]α̣ κ̣[όσμος | [ἔχει] (Synes. 2 (4) 32) del Grande 1 (1923), λ. δ̣υ̣[νάμεις] κτλ. del Grande 7 (1960), λ.[τ]ά̣[ξεις] Wagner, λ. δ̣ο̣[ῦλα]ι̣ [ὅσ]α̣ κ̣[όσμος | ἔχει Pighi.

2 πρ]υτανήῳ vel]υ τὰν ἠῶ Hunt, [οὐ τὰν δείλαν ὁ]ὐ τὰν ἠῶ Reinach, [ἔχει ἀντ' οὐρανίων ἁγίου πρ]υτάνεω del Grande 1 (1923), πρ]υτανήω⟨ς⟩ del Grande 7 (1960),]ἔχει πρὸς ἐπουρανίων ἁγίῳ σελάων πρ]υτανήῳ Pighi.
λ̣[ειπ]ε̣ | [σ]θ̣ων (λ̣ vel μ̣ vel χ̣; θ̣ vel β̣) Hunt, χ̣[ὑψηλῶν Reinach, λ̣[αμπ]έ̣[σ]θ̣ων del Grande 1 (1923), 7 (1960), Pighi, μ̣[ηδ]ε̣ | [χ]θ̣ὼν Wagner.

3 .λ̣ε̣ι̣τ̣ (λ̣ vel χ̣, τ̣ vel γ̣) Hunt.]ρ̣[vel φ vel ψ Hunt. καὶ] ποταμῶν scil. πηγαὶ Hunt, [προχοαὶ] ποταμῶν (Synes. 1 (3) 80) Crönert (1922), [ὀρέων κορυφαὶ μηδ' ὠκεανός, καὶ τῶν] π.ρ. παγ̣αί Reinach, λειβ̣[έσθων μὴ πηγαὶ] del Grande 1 (1923), [χ]θ̣ὼν [πᾶσα. ἠχούντων ἄνεμοι, προχοαὶ] Wagner, [ἀπο]λ̣ε̣ι̣π̣[όντων] ῥ̣[αδιναὶ προχοαὶ] Pighi, [μὴ] λ̣ε̣ι̣β̣[έσθων] ῥ̣[αδιναὶ προχοαὶ] del Grande 7 (1960), [ἀπ]ο̣λ̣ε̣ι̣π̣[όντων] ῥ̣[ιπαὶ πνοιῶν, πηγαὶ] Pöhlmann. coll. Aischyl. Prom. 88 f., Soph. Ant. 137.



---

5 [νῦν κεἰς αἰῶνας (vel δόξαν νῦν κἀεὶ) δίδομεν] e. g. Hunt. δ̣[ωτ]ῆ[ρι] μ̣ό̣ν̣ῳ̣ Hunt, [δόξ' εἰς αἰεὶ βασιλῆι θεῷ] Reinach, ⟨κ⟩αἶνος | [δόξα τε θεῷ] del Grande 1 (1923), [νῦν κεἰς αἰῶνας. ἀμὴν ἀμήν] Wagner, [ἀεὶ καὶ δόξα θεῷ] Pighi.

1922 veröffentlichten A. S. Hunt und H. S. Jones den Pap. Oxy. 1786, der auf der Rückseite einer Aufstellung über Kornlieferungen aus der ersten Hälfte des 3. Jh. n. Chr. fünf Zeilen eines christlichen griechischen Hymnus an die Dreifaltigkeit trägt. Die Schriftzüge des Verso gehören ans Ende des 3. Jahrhunderts[1]. Der rechte Rand ist erhalten. Von den ersten drei Zeilen fehlt die linke Hälfte, die vierte Zeile ist bis auf einen Buchstaben vollständig. Am Anfang der letzten Zeile ist nur die Notenschrift erhalten. Mit dieser Zeile schloß der Hymnus, wie schon ein Spatium von etwa acht Silben zeigt.

Das Fragment zeigt hypolydische Notation und verwendet folgende Zeichen: **R** (f), **Φ** (g), **C** (a), **O** (h), **Ξ** (c¹), **I** (d¹), **Z** (e¹), **E** (f¹) und außerdem Längestrich, Hyphen, Leimma — hier mit Längestrich, daher zweizeitig —, ferner Stigma und Kolon. Die zahlreichen Beiträge bemühten sich um die Ergänzung der Lücken wie um das Verständnis der metrischen und rhythmischen Struktur des Hymnus. U. v. Wilamowitz bestimmte das Versmaß trotz aller Anstöße als anapaestisch und verwies für den Inhalt auf Mesomedes[2], W. Crönert bemerkte die nahe Verwandtschaft des Hymnus zu Synesios[3]. Wie hier ist Synes. 1 (3) 72—94 und 2 (4) 28—50 Terzaghi vom Schweigen der Welt während des Lobpreises Gottes die Rede[4], ein Motiv, das sich in Nr. 3 und 20 wiederfindet. Erste Ergänzungsversuche in dieser Richtung stammen von C. del Grande[5]. H. Abert würdigte die Bedeutung des Fundes für die Geschichte der Kirchenmusik[6]. Th. Reinach suchte das Textverständnis durch Ergänzungen weiter zu fördern[7]. R. Wagner überprüfte mit A. S. Hunts Hilfe die Lesungen der Herausgeber und konnte manche Ungenauigkeiten der Erstausgabe berichtigen[8]. Seine Annahme, das Mittelstück des Hymnus Z. 2 von σιγάτω bis Z. 4 mit πνεῦμα sei daktylisch, lehnten K. Münscher und N. Terzaghi ab[9]. G. B. Pighi förderte die Ergänzungen von C. del Grande und kam zu einem metrischen Schema, das den Wechsel von Anapaesten zu Daktylen und wieder zu Anapaesten vermeidet[10]. E. J. Wellesz versuchte, das Lied von den übrigen Fragmenten altgriechischer Musik zu trennen und mit frühbyzantinischen Hymnen zu verbinden[11]. R. P. Winnington-Ingram stellte die metrisch-rhythmische Deutung des Hymnus auf eine sichere Grundlage und betonte gegen E. J. Wellesz die enge Verwandtschaft des Stücks mit den übrigen späten Musikfragmenten[12]. B. Stäblein gab eine umfassende Bibliographie zu dem Hymnus, die für die musikwissenschaftliche Literatur heranzuziehen ist[13]. E. Heitsch schließlich druckte das Fragment ohne Notation mit den Ergänzungen Pighis ab[14]. Die hier gebotene Umschrift stützt sich mit einigen Abweichungen auf R. Wagners und A. S. Hunts Lesungen.

Die genannten Parallelen zu Synesios lassen für den christlichen Hymnus durchlaufende Anapaeste erwarten. Dazu stimmt auch die Punktierung der Noten, die bis Z. 4 mit πνεῦμα das Schema υ̇ υ̇ – bzw. –̇ – durchhält. Erstaunlich ist nur, daß Z. 2 mit Π̄ σιγάτω, Z. 3 mit Π̄ ὑμνούντων zweimal akephale anapaestische Monometer entstehen, wie sie G. B. Pighi erkannt hat[15].

[1] A. S. Hunt (1922).
[2] U. v. Wilamowitz 3 (1922).
[3] W. Crönert (1922) 398.
[4] G. Mensching (1926).
[5] C. del Grande 1 (1923), —, 3 (1931) 450—455, —, 7 (1960) 469—472.
[6] H. Abert 2 (1921), —, 3 (1926).
[7] Th. Reinach 10 (1922).
[8] R. Wagner 2 (1924).
[9] K. Münscher (1925), N. Terzaghi (1925).
[10] G. B. Pighi 1 (1941).
[11] E. J. Wellesz 1 (1945), —, 2 (1962) 152—156.
[12] R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 75, 80f., 84f., 86f.
[13] B. Stäblein (1955) 1057, 1062.
[14] E. Heitsch 3 (1961) 159f.
[15] G. B. Pighi 1 (1941) 207.

Solche Sonderlichkeiten brauchen aber neben den durch die Längezeichen gesicherten Messungen πρ]ῦτᾱνήῳ (Z. 2), πατέρᾱ, πνεῦμᾱ (anceps; Z. 4), ᾱμήν (Z. 4f.) nicht zu befremden. Und schlüge man das Leimma jeweils zu der vorhergehenden Silbe, so erhielte man wie R. Wagner Daktylen, die sich nicht zu dem anapaestischen Anfang fügen.

Anapaestisch zu messen ist auch der Schluß ab πᾶσαι Z. 4, doch hat sich hier, wie schon Th. Reinach und G. B. Pighi erkannt haben, die Punktierung mechanisch um eine Länge auf die Thesis verschoben[1]. Regelmäßig steht nun statt der Form υ̇ υ̇ – die Form υ υ –̇. Hier fand R. P. Winnington-Ingram die Erklärung[2]. Um den anapaestischen Rhythmus weiterführen zu können, sprach er, wie vor ihm schon G. B. Pighi[3], dem Leimma vor πᾶσαι die Dauer von vier Zeiten zu[4]. Der Schreiber aber hat seine Punkte über diese Stelle hinweg regelmäßig weitergesetzt und ist vermutlich wegen dieser rhythmischen Schwierigkeit von der Arsis auf die Thesis geraten.

Ein letzter Anstoß ergibt sich aus G. B. Pighis Ergänzungen in Z. 3, die wohl dem verfügbaren Raum entsprechen, aber einen Anapaest zu wenig liefern. Daher hatte Pighi Z. 3 vor ὑμνούντων zu dem Π̄ noch eine weitere, vierzeitige Pause angesetzt[5]. Mit [ἀπ]ọλẹιπ̣[όντων] ῥ̣[ιπαὶ πνοιῶν, πηγαὶ] ποταμῶν[6] erübrigt sich dieser Ausweg, und ein charakteristisches Element des Topos vom Schweigen der Welt[7], die Windstille, käme hinzu.

Die vorgeschlagenen Ergänzungen scheiden sich an dem υτανηω der Z. 2. Liest man ὁ]υ τὰν ἠῶ (Reinach, Wagner), so hat man zu interpungieren und den folgenden Imperativ zum nächsten Satz zu ziehen. Das Motiv des heiligen Schweigens verkehrt sich so in das Gegenteil und das δὲ Z. 3 bleibt ohne rechten Sinn. Denn dort durchbricht der Lobpreis Gottes durch die Gläubigen die andächtige Stille der Welt, und die himmlischen Heerscharen[8] fallen mit der Doxologie ein. πρ]υτανήῳ = πρυτανείῳ dagegen macht in seiner Bedeutung Schwierigkeiten. R. Wagner hatte auf Didym. Alex. (Migne 39, 589b) verwiesen, wo die πρυτανεῖα mit εὐκτήρια, Gebetshäusern, verglichen werden[9]. Weiter dürfte ein Topos führen, der bei Platon beginnt und immer wieder aufgenommen wird. Mit der metaphorischen Bedeutung »Mittelpunkt«[10], »Sammelpunkt«[11], »Herd«[12] wird man neben der Grundbedeutung rechnen dürfen. So läßt sich auch G. B. Pighis Ergänzung verstehen. Für die große Lücke zu Beginn schließlich bieten sich verwandte Stellen bei Synesios und Clemens an[13], die freilich bestenfalls den Gedankengang nachzeichnen können.

Ein Blick auf die Übertragung zeigt, daß man kaum von Vertonung nach dem Wortakzent sprechen kann. In acht Fällen steht die Akzentsilbe tiefer als benachbarte Silben des gleichen Worts, zweimal ist der Zirkumflex aufwärts geführt. So wie der Komponist kein sicheres Gefühl für die Quantität mehr besitzt, so hat er auch das Empfinden für die musikalische Intonation des Griechischen verloren.

[1] Th. Reinach 10 (1922) 22f.
[2] R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 80f., 84f.
[3] G. B. Pighi 1 (1941) 215.
[4] Ein vierzeitiges Leimma hätte die Form Λ̆.
[5] G. B. Pighi 1 (1941) 215.
[6] vgl. Synes. 1 (3) 76—80, Aischyl. Prom. 88f., Soph. Ant. 137.
[7] Neben Synes. 1 (3) 76, —, 2 (4) 38 noch Orph. Arg. 1008, Lukian Tragodopodagra 129, Aristoph. Thesm. 43, Eur. Bakch. 1084; s. auch Nr. 3 und Nr. 20, 9—11.
[8] vgl. ThW unter δύναμις.
[9] R. Wagner 2 (1924) 218 Anm. 34.
[10] Plat. Prot. 337 D, Aristeid. or. 13, 179.
[11] Theopomp. FGrHist 115 F 281.
[12] Ath. IV 187, Schol. Pind. Nem. 11, 1, anders EtM 694, 2.
[13] s. S. 106.

Nr. 35 PAP. ZENON 59533 saec. III a. Chr.

] Λ Π Λ Μ Υ Π Μ Υ Μ
1] ϹΟΙ ΤΑ ΔΕ ΤΑ ΡΩ ΝΙ ΚΕ ΤΙΝ ΑΥ
] — Π .Τ Ῡ Λ Μ Θ Ι Κ
2]Θ̣Ι̣ ΓΟ ΝΑ ΤΩΝ Ε ΠΙ ΚΑ ΤΑ ϹΠΟ̣
] Μ̄Ῑ
3]Δ̣ ΩΝ
4 ϠϹ
5 ΕΠ ϠϹ

---

2 — vel potius ⊥̣ Mountford, — vel Δ̣ Schubart, — Marrou, [Υ] del Grande. Τ Mountford, Τ vel Υ Schubart, Μ del Grande, Gombosi, 7 Marrou. Ῡ Gombosi, ¥ Pap., Ж int. Mountford, ¥ esse sonum *a* coni. del Grande, [Υ] Τ vel [Τ] Υ susp. Marrou. Θ̣ vel potius Ο Mountford, Ε̣Υ̣ Schubart, Θ del Grande, Marrou, Gombosi. Κ Mountford, Ν† del Grande, cf. 3, Ϝ̣ Marrou, Μ Gombosi.

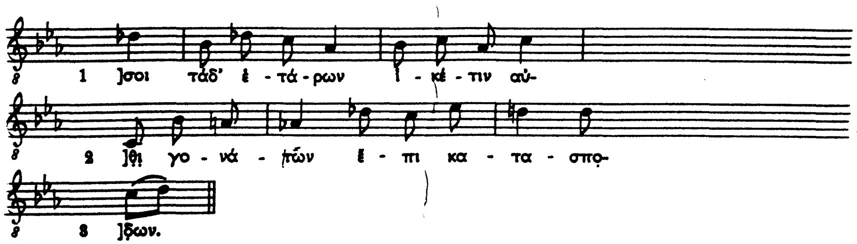
3 Μ̄Ῑ Gombosi, Ν† Pap. hoc modo descr. B. Gunn ap. Mountford 3 (1931) 99, adn. 21: "there was a little circle in the top lefthand corner of the letter". Ν̄ Mountford, qui ΛΤ vel Π legi posse negat. Ν† esse sonum *h* coni. del Grande.

1 τάδ' ἑτάρων (coll. Aischyl. Pers. 989) vel τάδε τᾶρ' ὢν Mountford, τάδε τ' Ἀρῶν vel τάδε τ' ἀρῶν del Grande. [ἄδικα δ' ἂν πράσ]σοι· τάδε τᾶρ' ὢν ἱκέτιν αὐ[δὰν προφέρω] e. g. suppl. Mountford, [προφέρω] σοὶ τάδε τ' Ἀρῶν ἱκέτιν αὐ | [τῶν suppl. del Grande.

2 ε̣ι̣ Edgar, θ̣ι̣ Schubart, .ι̣ Mountford, .ν del Grande. ο̣ vel ε̣ Edgar. [ὃν προσεύχομα]ι γονάτων ἔπι κατασπο[δουμένα] e. g. suppl. Mountford, αὐ | [τῶν τῶ]ν γονάτων ἐπικατασπο | [δουμέ]ν̣ων. suppl. del Grande.

3 δ̣ων Mountford, ν̣ων del Grande.

5 ἔπ[η] = versus cf. Isokr. 12, 136, Diog. Laert. 1, 34; 1, 61 et passim, cf. Gardthausen (1913) 71 ff.



1931 veröffentlichte J. F. Mountford einen Papyrusstreifen, Pap. Zenon 59533, der drei Zeilen Vokalmusik trägt. C. C. Edgar setzte ihn in die Zeit um 250 v. Chr.[1]. Die Beiträge zu dem Stück sind zahlreich, ohne daß schon eine allseits befriedigende Übertragung vorläge[2].

Der rechte Rand des Stücks ist erhalten, die Oberkante anscheinend nachträglich beschnitten, der linke Rand fragmentiert[3]. Das Stück wurde zusammen mit einer Anzahl von Zenon-Papyri erworben[4]. Die Textzeilen nehmen nur das obere Drittel des Blattes ein. Darunter findet sich eine bisher ungedeutete Subscriptio. Nach einem unzweifelhaften ϠϹ, der ptolemaeischen Form des Sampi = 900 steht das gleiche Zeichen mit spielerisch verlängerter und in einen Kreis auslaufender Mittelhasta[5], vorher ἔπ(η) = versus[6]. Wenn man die beiden Sampi als stichometrische Angabe verstehen darf, wird man das Fragment doch als Ausschnitt aus dem Schlußblatt einer Rolle deuten. C. del Grande hatte angenommen, die subscriptio müsse in der Mitte des Blattes gestanden haben, was nicht zu sichern ist, und so versucht, die ursprüngliche Zeilenlänge zu erschließen und das Fragment entsprechend zu ergänzen[7].

Die erhaltenen Notenzeichen —(c), Υ(as), Τ(a), Π(b), Μ(c¹), Λ(des¹), Κ(d¹), Ι(d¹), Θ(es¹) finden sich sämtlich im Phrygischen. Auffällig ist freilich, daß das diatonische Π unmittelbar neben dem chromatischen Τ und das Ι des sog. Diezeugmenon-Tetrachords neben dem gleichbedeutenden Κ des Synemmenon-Tetrachords steht. Doch darf man nicht der Theorie zuliebe emendieren. Das Κ trägt vielleicht einen schwachen Querstrich, der aber, wie auch H. I. Marrou am Original bemerkt hat[8], durch Einsickern von Tinte in eine Faser entstanden sein kann. J. F. Mountford wird mit seiner ersten Annahme, mit dem Κ erfolge eine durch die beiden Λ vorbereitete Wendung in das Synemmenon-Tetrachord Μ(c¹), Λ(des ¹), Κ(d¹), Γ(f¹) des chromatischen Phrygisch, Recht behalten[9]. Ähnlich wechselt die Notation von Ι zu Κ in Nr. 19, Z. 10.

Mit Ο statt des Θ hatte J. F. Mountford eine weitere chromatische Stufe gelesen, die in dem leiterfremden Ο(h) von Nr. 19 eine sichere Parallele fände[10]. Doch ist der Querstrich eindeutig; W. Schubarts musikalisch unbrauchbare Lesung einer Ligatur Ε̣Υ̣[11] bestätigt das nur. Das spitz zulaufende Theta mit hoch angesetztem und nach rechts herausgeführtem Querstrich zeigen auch die ebenfalls ptolemaeischer Zeit angehörigen Wiener Papyri[12].

Wirklich unsicher ist lediglich die Bedeutung der durchstrichenen Υ und Ν. J. F. Mountford identifizierte ¥ mit ✱(a¹), dem chromatischen phrygischen χῖ διεφθορός[13], wofür sich kein palaeo-

---

[1] J. F. Mountford 3 (1931). C. C. Edgar, B. Gunn und W. Schubart hatten für Mountford das Original verglichen.

[2] C. C. Edgar (1931) 2f., Taf. II, C. del Grande 4 (1932) 91—96, J. F. Mountford 4 (1933) 260f., C. del Grande 5 (1936), R. P. Winnington-Ingram 1 (1936) 32f., 40, Anm. 1, H. I. Marrou 1 (1939), O. J. Gombosi 1 (1939) 127f., M. Norsa (1939) Taf. 3, C. del Grande 6 (1946) 135, W. B. Sedgwick (1950) 222, R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 67 Anm. 3, R. Wagner 6 (1955) 115, R. P. Winnington-Ingram 4 (1958) 9, C. del Grande 7 (1960) 153, 227, 440—443, 475.

[3] H. I. Marrou 1 (1939) 309.

[4] J. F. Mountford 3 (1931) 91.

[5] Beispiele für diese Form des Zeichens bei C. C. Edgar (1931) Nr. 59732, 8; Nr. 59753, 8 und 14; Nr. 59762, 4. Überlange Mittelhasta in Halbkreis auslaufend —, Nr. 59723, 18. Vgl. auch V. Gardthausen (1913) 368f.

[6] s. S. 110.

[7] C. del Grande 5 (1936) 370.

[8] H. I. Marrou 1 (1939) 315.

[9] J. F. Mountford 3 (1931) 97f.

[10] R. P. Winnington-Ingram 1 (1936) 32f., 34.

[11] bei J. F. Mountford 3 (1931) 97 Anm. 17.

[12] H. Hunger (1962) 54.

[13] J. F. Mountford 3 (1931) 95, vgl. Alyp. 390 Jan, belegt in Nr. 19 in der regulären Form ✱.

graphischer Beleg findet. Die Ligatur in Z. 3 las Mountford als N̄, nahm aber einen korrigierten Schreibfehler an und verzichtete auf eine Deutung[1]. Ein **N** jedenfalls, das im chromatischen Hypolydisch und Hyperiastisch als cis, im chromatischen Hypoaeolisch und Mixolydisch als c auftritt, scheidet wegen der weiten Entfernung jener Tonarten aus.

C. del Grande deutete die Querstriche bei ¥ und N̄ als Chromastriche und übertrug ¥ als a, N̄ als h[2]. Nun ist aber die Stufe a durch das reguläre **T** — das del Grande freilich als **M** liest — besetzt, und ein leiterfremdes h wäre hier wie in Nr. 19 mit **O** zu notieren. Außerdem dürften die Chromastriche eine späte Erfindung der Theorie sein[3], und zudem setzt sie Alypios — nur im Lydischen — lediglich zu der höchsten Note einer chromatischen Gruppe. Hier wäre nach dieser Konvention **Φ Y Ƭ M** zu erwarten. **N** schließlich kann, mit oder ohne Querstrich, nichts anderes als c¹ oder cis¹, **Y** nichts anderes als as bedeuten. C. del Grandes neuerlicher Versuch, N̄ als e¹ über **N** als es¹ zu übertragen, ist nicht weniger willkürlich[4].

O. J. Gombosi schließlich erklärte das ¥ als eine Ligatur des **Y** mit einem Längestrich und sah in dem N̄ der dritten Zeile eine Verbindung von **M**, **I** und Längestrich[5]. Eine Ligatur von **Λ** und **T** hatte schon J. F. Mountford erwogen[6]. Jetzt liefert ein Wiener Papyrus (Nr. 24) eine zeitlich nahe Parallele für eine solche Notierung von Melismen. Sodann zeigt sowohl das Faksimile C. C. Edgars als auch die Beschreibung der Ligatur[7], daß kein **N**, sondern ein flacheingesatteltes **M** vorliegt. Trotz des Widerspruchs von R. Wagner[8] soll daher an O. J. Gombosis Deutung der durchstrichenen Noten festgehalten werden. Notenligaturen freilich sind noch nicht belegt, doch liebt der Schreiber von Nr. 35 Juxtapositionen.

Warum freilich ¥ einen Längestrich erhielt, läßt sich nicht sagen, doch zeigen die gleiche Inkonsequenz der Setzung des Längestrichs auch die Wiener Fragmente (Nr. 21—29). Gombosis ansprechende Deutung der Längestriche als Zeichen für dreizeitige Längen läßt sich nicht verifizieren, und so bleibt es beim kretischen Maß, das schon J. F. Mountford vermutet hatte[9].

Die Übertragung zeigt zwei Akzentbeugungen bei fünf akzentuierbaren Wörtern, die auch bei anderer Abteilung der ersten Zeile nicht entfielen, ein Zufallsergebnis also, das an das Euripides-Fragment (Nr. 21), die übrigen Wiener Papyri (Nr. 22—29) und das Aias-Fragment (Nr. 32) erinnert. Man wird auch hier an strophische, nicht nach dem Wortakzent vertonte Chorlyrik denken dürfen. Nimmt man das tragische Vokabular und die Subscriptio hinzu, die 900 Verse verrechnet, so gewinnt J. F. Mountfords Vermutung, das Stück sei Tragödienfragment, neues Gewicht[10].

---

[1] J. F. Mountford 3 (1931) 99.
[2] C. del Grande 5 (1936) 377 f.
[3] s. S. 142 Anm. 4.
[4] C. del Grande 7 (1960) 441.
[5] O. J. Gombosi 1 (1939) 127 f.
[6] J. F. Mountford 3 (1931) 99 Anm. 21.
[7] s. S. 110.
[8] R. Wagner 6 (1955) 115.
[9] O. J. Gombosi 1 (1939) 127, J. F. Mountford 3 (1931) 94 Anm. 7.
[10] J. F. Mountford 3 (1931) 94. C. del Grande 6 (1946) 135 schreibt das Fragment dem Kinesias zu.

[vacat]

Nr. 36—37 PAP. OSLO 1413 saec. I/II p. Chr.

] O Ṇ Z[ ]Z [
Nr. 36, 1]φαιω· κτύπος ἀτρ[
2b] [ ]Ξ C Ċ O CΦ [
]Ċ[ ]?: ΦOZ Z Ξ CO [
2a]φερον [ἐ]ν⟨δ⟩ό[μ]υχον νέφος ἐλθ[
3b] T˥ [ ]Z Φ ˥ [
] İ Ξ Ȯ I CΦ I[ ]Ξ Ċ [
3a]ἕπεται φθιμένων φαντ[ά]σματ[α
]? ˥˥ C Φ Ċ O ΦCΞ ΞΦ CΦ[ ]Ξ ˥ [
4]μιον ὑπ[ὸ] τροχὸν Ἰ – – ξείω[ν] δ.][
] O Φ [ȮŻ] TX T˥ [Φ] X ? [
5]ν ἐπὶ ποταμὸν Τάα [ντα]λ[ο]ς ολ[.].[
] T Λ Λ Λ Λ ? ˥ K Ȯ C[?]X T Ż
6]ιστται φάσγανα κατὰ γῆς ἔβαλον Φρύγιαι λα[.]
] C K Ċ O K OΛ O T O[ ]TĊ
7 σύ]μμαχος ἔμολεν· θάρσει, τλήμων Δη[η] ι[μεια]
Ȯ CX T [ ]
\δάμεια/

---

1 Ṇ Winnington-Ingram.

2b CΦ Winnington-Ingram, CΦ Pap., cf. 16, 17, 18

2a ? : ΦOZ Pöhlmann, ? C˩OZ vel ? : ˩ OZ Winnington-Ingram, C : OZ Pappalardo.

4 C Pöhlmann, T Winnington-Ingram. Ξ Pöhlmann, [Ξ] Winnington-Ingram.

5 TX vel TY Winnington-Ingram.

7 O[ ] Pap., {O}[ ] Pighi. TĊ Pöhlmann, T Ċ Eitrem-Amundsen. CX Eitrem-Amundsen, C [K] X vel C [X] K Winnington-Ingram.

1 φαιῷ vel κρυ]φαίῳ vel κνε]φαίῳ Eitrem-Amundsen (= edd.). ἀτρ[υγετ – vel ἀτρ[υτ- (τ vel γ, ρ vel ι) edd.

2]φερον (φ vel ψ, ο vel α) edd. [ἐ]ν⟨δ⟩ό[μ]υχον edd., [.]νοδυχον Pap.
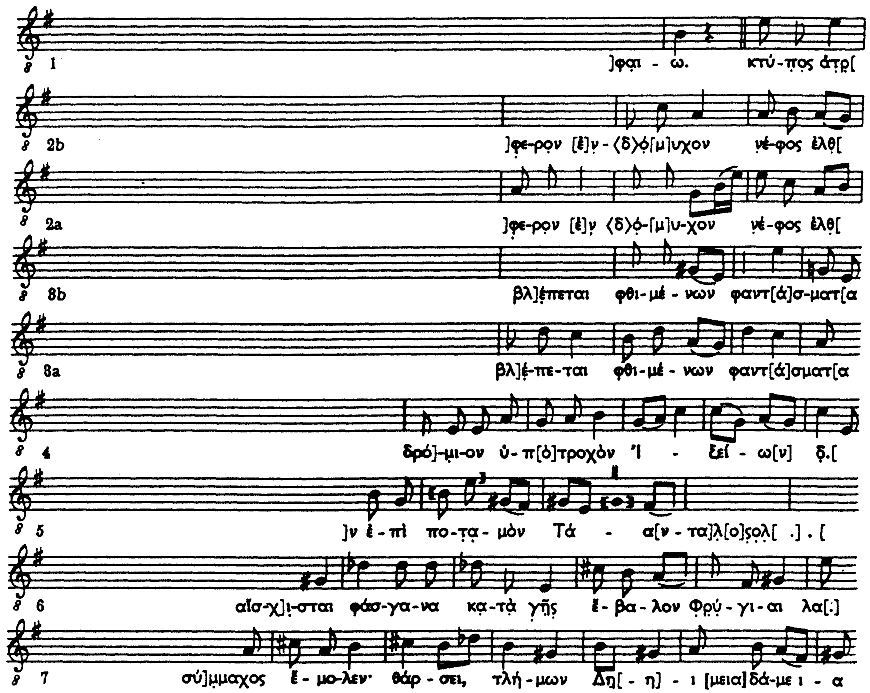
3 βλ]έπεται vel ἕπεται edd.

4 δρό]μιον Pöhlmann, δέσ]μιον edd.]δ.[vel]α.[edd.

5 Τάα [ντα]λ[ο]ς ολ[edd.

6 αἴσχ]ισται e. g. edd. λά[θ | ριος δ' ἡμῶν] e. g. edd.

7 σύ]μμαχος edd. Δη[η] ιδάμεια Pöhlmann, cf. 5.



]? C Φ O C Φ X ТТ T X X ΦC Π ┐ ┐

8].μων, ἀν̣έβη δ' ἐπὶ φέγγος Ἀχιλλεύς. Καὶ γὰρ

┐ C̣ Ọ

δειλαὶ Τρῳ|[άδες

]I Ẋ T T Ξ O Ξ CΠ Ξ Z Ξ O Ξ Ξ ΞO

9 φάσγ]ạνα γ̣ụṃνὰ προλιποῦσ̣αι. Κἀμὲ γλυκερὰ βαίνε̣ι̣

C ΞO

φ̣ω̣νή

]? Π̣ ┐ ┐ ┐ T X T ┐ C C C IO̤ CΦ X

10].ἧχον δὲ σαφῶς ἐπ̣ιγε[ινώσκ]ω καὶ πᾶσα

]? ? Ξ ┐ K Λ Ḳ ? C Λ̣[ ] ? [ ] ZC̣

11]ς, δεσπότι̣, κατέδ[υ πάλιν] ọ. [..]σ̣τη

?‿[Ξ Ξ Z Z] C C K[ ] ? [

12 ἡλ]ιạκ̣[ὸ]ν σὺν ἐμοὶ̣ [......]τ̣ọ[

]Ξ C Ξ O ?[ ] [

13 Π]ύρρου̣ πέλας.[.......].[

]OX COCΦ C Π[ ] C̣ Ξ C CO[ ] ? [

14]ην ἀόρατον. Ạὐτὸς τυχὸν ἃ̣[ν] κα̣.

]?C ┐

15].ιδα.

8 C̣ vel Ọ vel ┐ Winnington-Ingram. Ọ vel Ċ Winnington-Ingram.

9 Ẋ vel Λ̣ Winnington-Ingram.

10 Π̣ Winnington-Ingram. C C susp. Winnington-Ingram, C C Pap. IO̤ vel ΦO̤ Winnington-Ingram.

11 Ḳ vel ! Winnington-Ingram.

14 C̣ vel Ọ Winnington-Ingram. C CO susp. Winnington-Ingram, C CO Pap. C̣ Ξ C CO ad syllabas -τος τυχὸν ἃ[ν] revocat Pighi.

9 Τρῳ | [άδες ἔφυγον φάσγ]ạνα e. g. edd.

10 ἐπ̣ιγε[ινώσκ]ω καὶ πᾶσα | [χαρά μ' αἱρεῖ e. g. edd., πασ̣α̣ Pap.
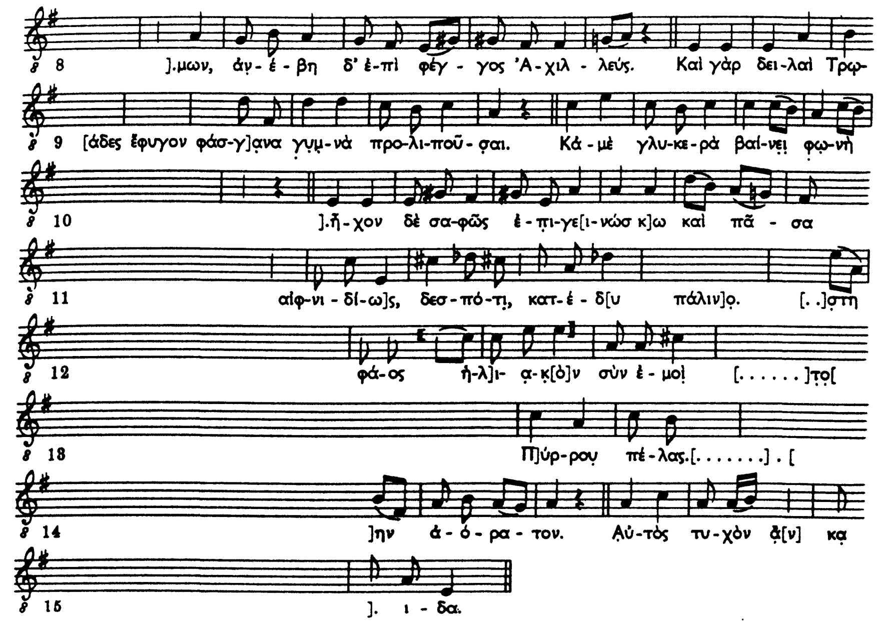
11 αἰφνιδί(ω]ς, δεσπότι̣, κατέδ[υ πάλιν] ọ. (]ọ. vel]ρ̣.) edd., δεσποτι̣κά τ' ἔδυ[Kakridis.

12 φάος ἡλ]ιạκ̣[ὸ]ν edd.]τ̣ọ[vel]γ̣ọ[edd.

13 Π]ύρρου edd. πελάσ[ας vel πέλας [ὢν Dale.

14 ἃ̣[ν] edd.

15].ιδα (φ̣ vel ρ̣ vel ọ) edd. γῆν ἐς 'Ἀχαι]ίδα Kakridis



Pap. Oslo 1413, ein Notenpapyrus unbekannter Provenienz, 1933 aus der Sammlung Carl Schmidt (Berlin) erworben, wurde 1955 von S. Eitrem, L. Amundsen und R. P. Winnington-Ingram veröffentlicht[1]. Der Papyrus hat weniger wegen seiner Vertonung als wegen seines Inhalts große Beachtung gefunden[2].

Fragment a, dessen rechter und unterer Rand erhalten ist, weist größere Lücken auf und ist stellenweise beschnitten. Es enthält Reste eines anapaestischen Abschnitts (Nr. 36, Z. 1—15) und eines durch Spatium und Wechsel der Tonart abgesetzten iambischen Abschnitts (Nr. 37, Z. 15—19). Erstaunlich ist, daß der erste Abschnitt in Z. 15 ohne Katalexe schließt. Ob man daraus folgern darf, daß das anapaestische Stück unvollständig sei[3], bleibt offen. Von zwölf kleineren Fragmenten b—m lassen sich einige mit unterschiedlicher Sicherheit auf Nr. 36 und Nr. 37 verteilen[4]. Text und Notenschrift scheinen von der gleichen Hand zu stammen, doch wurde für die Notation und eine Korrektur im Text (Z. 7) hellere Tinte verwendet[5]. An zwei Stellen findet sich Spatium mitten im Wort (Z. 5; 7). Einige Noten sind getilgt und — mit einer Ausnahme (Z. 5) nicht durch neue ersetzt. Eine zweite Notenreihe über der ersten (Nr. 36, Z. 2f., Fr. c, Z. 3, Fr. d, Z. 1f.) zu einigen Wörtern, wohl eine verbesserte Melodiefassung, erlaubte die Vermutung, daß der Papyrus das Autograph des Komponisten sei[6]. Auffällig ist neben einigen metrisch-rhythmischen Eigenheiten die Tatsache, daß Sprechverse vertont werden[7]. Vermutlich stammt der Text nicht vom Komponisten[8]. Beide Stücke sind nach dem Wortakzent vertont, doch ergibt sich eine Reihe von verschieden schwerwiegenden Verstößen[9].

In Nr. 36 weist ein Leimmazeichen mit Längestrich fünfmal (Z. 1, 8, 9, 10, 14) auf Katalexe. Das Zeichen ist abweichend von der spitzwinkligen Form von Nr. 4—5 und Nr. 33 und der gerundeten von Nr. 30—34 und Nr. 39—40 ganz flachgedrückt, doch Z. 9 noch deutlich als Lambda kenntlich. Zwischen dem Leimma Z. 8 und Z. 9 ergäbe sich als Minimalansatz ein anapaestischer katalektischer Tetrameter, doch fügen sich nicht alle Zeilen diesem Maß. Man wird Dimeter mit unsystematisch eingestreuter Katalexe annehmen. Eine metrische Rekonstruktion ist somit nur auf kurze Strecken möglich[10].

Im Mittelpunkt von Nr. 36 steht eine Epiphanie des toten Achilleus. Die Schatten im Hades werden sichtbar, Ixion und Tantalos werden erwähnt. Troische Frauen werfen ihre Schwerter weg. Der Deidameia wird Mut zugesprochen. Dann erscheint Achilleus, und die Troerinnen fliehen. Achilleus spricht und versinkt wieder im Hades. Die zweite Anrede an Deidameia, δεσπότι Z. 11, stellt sicher, daß es sich um den Bericht eines Augenzeugen der Erscheinung handeln muß.

Schwierig ist es, sich die troischen Gefangenen — mit ähnlich mörderischen Absichten wie die Troerinnen in der Hekabe des Euripides — auf Skyros bei Deidameia vorzustellen, noch schwieriger aber, Deidameia nach Troia zu versetzen. Daher fassen die Herausgeber den Abschnitt als

[1] R. P. Winnington-Ingram 2 (1955), —, 4 (1958) 7f.

[2] E. K. Borthwick 1 (1956), P. Chantraine (1957), A. M. Dale 2 (1957), G. B. Pighi 4 (1959), V. Pappalardo (1959), C. del Grande 7 (1960) 447—450, P. J. Kakridis (1964), G. M. Sifakis (1967) 76f.

[3] P. Chantraine (1957) 114.

[4] s. S. 123 und R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 5; 61—64.

[5] S. Eitrem — L. Amundsen (1955) 1; 5.

[6] R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 56f.

[7] Z. 4 τροχо̄ν, Z. 9 γυμνᾱ πρ-, Z. 15 keine Katalexe am Ende, Z. 16 scriptio plena vertont. In Nr. 36 und Nr. 37 finden sich keine »dorischen« Formen. Wie in Nr. 34 liegen also auch in Nr. 36 keine »lyrischen« Anapäste vor (anders Nr. 4, 5, 22). Die akatalektischen iambischen Trimeter in Nr. 37 sind sicher.

[8] R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 57.

[9] Z. 2b νέφος, Z. 3a φαντ[ά]σματ[α], Z. 4 ὑπ[ὸ], Z. 5 ἐπὶ, ποταμὸν, Z. 8. ἐπὶ, Z. 10 σαφῶς, Z. 11 δεσπότι. Zur Bewertung R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 71—73.

[10] S. Eitrem — L. Amundsen (1955) 6—8.

einen Botenbericht vor Deidameia auf Skyros auf und verlegen die Epiphanie nach Troia. Der Verfasser hätte somit das Motiv der Epiphanie des Achilleus[1] und das Opfer der Polyxena durch Neoptolemos ([Π]ύρρου Z. 18) mit dem Motiv der mordgierigen troischen Gefangenen[2] zu einem neuen Botenbericht zusammengezogen, in dem von der wunderbaren Rettung des Neoptolemos vor einem Überfall der troischen Frauen erzählt wurde[3]. Nr. 36 mit Nr. 37 zu verbinden versagen sich die Herausgeber wegen inhaltlicher Schwierigkeiten und betrachten den Papyrus als Teil einer Anthologie, deren verbindendes Element Pyrrhus (Z. 18), der Sohn des Achilleus (Z. 18) darstelle[4].

Die Möglichkeit, Nr. 36 als eine Monodie der Deidameia zu deuten, die von einem Traum berichte, hatten die Herausgeber bereits durch den Hinweis auf das in diesem Fall unverständliche δεσπότι Z. 11 ausgeschieden[5]. C. del Grandes Einfall, Nr. 36 und Nr. 37 zu einer Monodie der Deidameia zusammenzunehmen[6], bedarf daher keiner weiteren Erörterung.

Einen neuen Versuch, Nr. 36 mit Nr. 37 zu verbinden, unternahm P. J. Kakridis[7]. Er verwies auf jene seltene Variante des Achilleusmythos, nach der Penthesileia den Achilleus getötet habe. Doch sei Achilleus auf Betreiben der Thetis wieder aus der Unterwelt zurückgekehrt, habe Penthesileia erschlagen und sei wieder in den Hades versunken[8]. Jene Epiphanie verlegt Kakridis in eine Amazonomachie, in der auch trojanische Frauen gegen die Achäer angetreten seien. Die Beteiligung troischer Frauen erschließt Kakridis aus Quintus von Smyrna (1, 403—422) und der verwandten Vergilszene nach dem Tod der Camilla (Aen. 11, 891—895). Dieser ganze Vorgang sei, so Kakridis, der Deidameia auf Skyros anläßlich jener Gesandtschaft berichtet worden, die den Neoptolemos nach Troja zu holen gekommen war. Nr. 36 wird somit zu einer Monodie aus einer Tragödie ähnlich den Skyrioi des Sophokles[9].

Diese Interpretation hat gegenüber der Deutung der Herausgeber unstreitig den Vorteil, die Rolle der Deidameia besser verständlich zu machen. Folgte man den Herausgebern und identifizierte die Epiphanie des Achilleus mit jener, die nach dem Fall von Troja stattfand[10], so hätte der Botenbericht auf Skyros vor Deidameia keine rechte Funktion. Doch ist Kakridis' Rekonstruktion kaum mit dem Text des Papyrus zu vereinbaren. Von dem Kampf mit Penthesileia ist nirgends die Rede. Erst Z. 8 erscheint Achilleus, Z. 9f. fliehen die Troerinnen, Z. 9—11 wird von einer Rede des Achilleus berichtet, und Z. 11 versinkt er wieder in der Unterwelt.

Der von A. M. Dale[11] aufgezeigte und von Kakridis aufgenommene Ausweg, nach der Katalexe in Z. 8 eine Lücke anzunehmen, in der von einem zweiten Schauspieler eben das Fehlende vorgetragen worden sei, ist mit der Deutung von Nr. 36 als Botenbericht nicht zu vereinbaren. Gewiß kann der Oslo-Papyrus — wenn er überhaupt aus einer Tragödie stammt — als »Rollenbuch«

[1] Vgl. Eur. Hek. 37—41; 92—95; 107—115, Soph. Polyxena 480 Nauck, 523 Pearson, Ov. met. 13, 441—480, Sen. Tro. 168—199. — Neoptolemos spricht Soph. Skyrioi 513 Nauck, 557 Pearson zu Phoinix von der Unmöglichkeit, seinen Vater durch Tränen aus dem Hades zurückzuholen.

[2] Eur. Hek. 876—885; 1035—1040, 1120—1172.

[3] S. Eitrem — L. Amundsen (1955) 10—20.

[4] S. Eitrem — L. Amundsen (1955) 25—29.

[5] S. Eitrem — L. Amundsen (1955) 18, Anm. 1.

[6] C. del Grande 7 (1960) 49f.

[7] P. J. Kakridis (1964).

[8] So Ptol. Heph. bei Phot. Bibl. 151b, 29—32, Eusth. zu Hom. Od. 11, 538, p. 1696, 51f.

[9] Vgl. R. Pfeiffer (1933).

[10] s. oben Anm. 1—3.

[11] A. M. Dale 2 (1957) 325.

des Sängers auf die Wiedergabe reiner Sprechpartien verzichtet haben. Doch nur Z. 15, zwischen Nr. 36 und 37, weist ein Spatium darauf hin, daß entweder Sprechpartien ausgefallen sind — oder, wie die Herausgeber glauben, ein Auszug aus einer anderen Tragödie begann.

Die Notenzeichen des Abschnittes, ꓶ (e), X (fis), Φ (g), T (gis), C (a), O (h), Ξ (c¹), Λ (des¹), K (cis¹), I (d¹), Z (e¹), finden sich, mit Ausnahme des leiterfremden des¹, sämtlich im Iastischen, wobei gis aus einem chromatischen, c¹ aus dem Synemmenon-Tetrachord käme. Das regelwidrige Nebeneinander von gis und a sowie von c¹ und cis¹, von Stufen, die sich bei regulärem tetrachordalem Aufbau einer Skala gegenseitig ausschlössen, erinnert an die Tonalität von Nr. 35, die leiterfremde Note an das N in Nr. 1—2, das O in Nr. 19 und das E in Nr. 32, wenn auch jeder Fall seine eigenen Probleme hat[1].

Freilich werden hier nicht alle Stufen gleichzeitig verwendet. Man kann Z. 1—5, 8—10 und 13—15 mit den Stufen e fis g gis a h c¹ d¹ e¹ als diatonisches Hyperiastisch mit gelegentlichen Ausweichungen ins Chromatische deuten, Z. 6f. und 11f. dagegen mit den Stufen e fis gis a h cis¹ e¹ als diatonisches Hypoiastisch mit einem leiterfremden Λ, dessen Bedeutung nicht sicher zu klären ist.

Im Dorischen, Hypodorischen und Hyperphyrygischen bedeuten die Zeichen KΛ d¹ des¹, doch haben die übrigen hier verwendeten Tonstufen gezeigt, daß K hier in die Iastisch-Aeolische Tonartengruppe gehört und daher als cis¹ zu übertragen ist. K (cis¹) und Λ (des¹) fielen also zusammen. R. P. Winnington-Ingram schloß daraus, daß beide Zeichen ganz bewußt nebeneinander benützt werden (besonders Z. 11), daß das Λ hier ausnahmsweise ein in den hypoiastischen Zeilen 6f. und 11f. leiterfremdes c¹ bedeuten müsse, wies aber bereits auf die Schwierigkeit hin, die dann das freilich nicht ganz sichere Ξ = c¹ in Z. 11 und die getilgten Ξ in Z. 12 in der Umgebung von Λ = c¹ darstellten[2]. C. del Grande betrachtete das Λ als enharmonische Stufe zwischen c¹ und cis¹, schiebt also ein dorisches Pyknon ins Hyperiastische ein[3]. Nun fehlt zwar I (d¹) in den fraglichen Abschnitten, doch ist Z (e¹) vertreten, und c¹ wird dorisch nicht mit Ξ, sondern mit M notiert. Schließlich schlägt Winnington-Ingram als Alternative vor, das Λ als eine Intonationsnuance zwischen K und Ξ zu betrachten, für die keine theoretische Fundierung bekannt ist[4]. Die Übertragung des fraglichen Zeichens als des¹, wie sie hier vorgenommen wird, ist lediglich ein Notbehelf, der immerhin festhält, daß Λ tiefer als K und höher als Ξ liegen muß.

Die rhythmische Notation verwendet Längestrich, Arsispunkt, Hyphen, Leimma und Kolon. Punktiert ist regelmäßig die Arsis der Anapaeste. An zwei Stellen treten Unterkürzen auf. Z. 2a steht zu einer langen Silbe die Gruppe: Φ̄ OZ, die mit ♪♫ zu übertragen ist. Z. 14 trägt τυχὸν die Noten C CO; es ergibt sich ♪ ♫. Für beides bieten Nr. 34 und 39—40 Parallelen.

Drei Eigennamen, Ixion Z. 4, Tantalos Z. 5, Deidameia Z. 7, scheinen mit Überdehnung der ersten Silbe vertont zu sein. In zwei Fällen (Z. 5, 7) deutet ein Spatium nach der ersten Silbe auf eine Besonderheit. Zur ersten Silbe von Ταά [ντα]λ[ο]ς stehen zwei Noten mit Arsispunkt, eine getilgte Note und eine weitere Zweiergruppe mit Längestrich und Hyphen. Die Silbe füllt also mit ♫ ♫ einen ganzen Anapäst. Die Wiederholung von Vokalen bei Melismen ist nun zwar in Nr. 19, 20, 21, 23 belegt, schien aber bei den jüngeren Musikfragmenten durch das Hyphen verdrängt worden zu sein. Deshalb lehnte auch R. P. Winnington-Ingram obige Ergänzung ab[5].

[1] Die genannten Anomalien sind besprochen von R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 46 Anm. 2.
[2] R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 47.
[3] C. del Grande 7 (1960) 447.
[4] R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 47.
[5] R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 9, gegen S. Eitrem und L. Amundsen, denen schon das Spatium bei Tantalos und Deidameia aufgefallen war.

Jedoch findet sich im Aias-Fragment (Nr. 32), und dies wieder bei einem Eigennamen, zu ΑΙ ι αν eine vergleichbare Notengruppe : I' K' Ωİ', die dort einen ganzen Daktylus vertritt und als ♪ ♩ ♪ zu übertragen ist[1]. Offensichtlich benützte man die Vokalwiederholung und das modernere Hyphen gelegentlich auch nebeneinander, um komplizierte rhythmische Verhältnisse eindeutig darzustellen. Dazu kommt noch, daß das Prinzip der Vokalwiederholung lebendig blieb. Es findet sich noch in einem notenlosen Erlanger Papyrus des 6. Jh. n. Chr., dessen Schreiber seinen Text, zwei christliche Hymnen, anscheinend einer notierten Vorlage entnommen hat[2].

Ebenso ist die Vertonung von Δη[η] ιδάμεια zu beurteilen. Wieder zeigt das Spatium — nach einer Lücke — ein Melisma an. Von der Notengruppe O[ ]T̄ Ċ Ȯ C̄X T gehören O und T̄ zur ersten Silbe. Nach der Lücke stehen drei Punkte[3], dann über getilgten Buchstaben eine Textkorrektur. In der Lücke ist der Arsispunkt zum O und eine weitere punktierte Note zu vermuten. Den verbleibenden Platz füllten vielleicht getilgte Notenzeichen wie Z. 5 und 12 aus. Mit Ȯ ? T̄ verträte die erste Silbe wieder einen Anapaest.

Bei 'Ιξείων ist kein Spatium offengelassen, weshalb sich die sieben Zeichen auf engsten Raum zusammendrängen. Der Anfang der Zeile ist mit einer Folge von sechs Kürzen metrisch anstößig[4]. Die sechste Kürze freilich ist durch sicheres Ō als Länge vertont. An anceps ist kaum zu denken[5]. Das bisher als T gedeutete Zeichen zur dritten Kürze[6] ist als ein abgewinkeltes C zu lesen[7], wie es auch Z. 8, 9, 17 vorliegt. Am Zeilenanfang ist über verlorenem Text noch ein Arsispunkt erhalten. Man wird daher, etwa mit δρό]μιον[8], eine Kürze ergänzen und erhielte [δρό]μιον ὑπ[ὸ] τρόχον 'Ι(ι) ξεί ων. Von den sieben Noten zu dem Eigennamen kommen, wie die Arsispunkte zeigen, wieder drei auf die erste Silbe. Über ΦC und ΞΦ wären Längezeichen zu erwarten.

[1] W. Schubart 1 (1918) nimmt das wiederholte Iota in seine Transskription auf (S. 768), bemerkt aber »nach AI: unter der Note K' geringe Reste eines getilgten Buchstabens« (S. 766).
[2] Pap. Erlangen 1, W. Schubart 2 (1942) 5. In späteren liturgischen Handschriften ist das Phänomen geläufig, vgl. V. Gardthausen (1913) 419. U. v. Wilamowitz 2 (1921) 59, Anm. 1 verwies auf ähnliche Schreibungen in Pindarhandschriften (Ol. 10, 85, Nem. 2, 24, Fr. 108 Snell), die kaum als ursprünglich betrachtet werden dürfen.
[3] Drei Punkte als Tilgungszeichen finden sich Nr. 23, 2.
[4] S. Eitrem — L. Amundsen (1955) 8f.
[5] s. S. 118 Anm. 7.
[6] R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 32: »The rhythmical symbol (which must surely be a diseme) is placed low to the right and joined cursively to the vertical hasta«.
[7] Über diese Zeichenform und Parallelen in Nr. 30 s. R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 30.
[8] Belegt als Epitheton des Hermes GDI 5115, als metrischer Terminus Choirob. zu Heph. 218 Consbruch.

IM IP C P M
Nr. 37, 15 Ὦ Λῆμνε καὶ κ̣ρα-
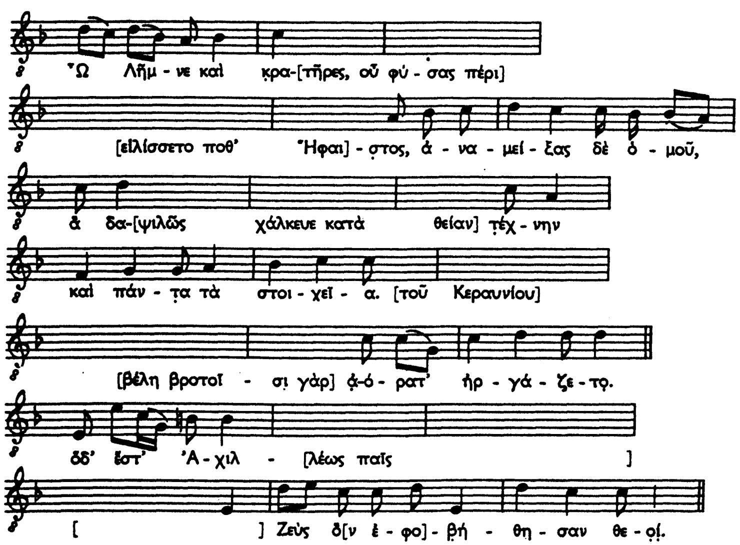
] C PM I M MP PC M T
16]σ̣τος, ἀναμείξας δὲ ὁμοῦ, ἃ δα-

] M C R Φ Φ C P MM
17]τ̣έχνην καὶ πάντ̣α τὰ στοιχεῖα

]M MΦ M I I T ꓶ :ZMΦ O O
18]ᾳ̣όρατ' ἠργάζετο̣. δδ' ἔστ' Ἀχιλ-

] ꓶ : IZ M M I ꓶ I M M[ ]
19]Ζεὺς δ[ν ἐφο]β̣ήθησαν θεο̣[.

16 PC Winnington-Ingram, PC Pap., cf. 2b.
17 C Winnington-Ingram, C Pap.
18 T Winnington-Ingram, T Pap. ꓶ:ZMΦ Winnington-Ingram (p. 53), 7 : ?IΦ vel 7 Z : IΦ Pappalardo.
15 κ̣ρα|[τῆρες, οὗ φύσας πέρι εἰλίσσετο ποθ' Ἥφαι]σ̣τος e. g. edd., κ̣ρά|[τιστον Ἡφαί]στο[υ σέλας] Winnington-Ingram adh. fr. f, 1.
16 ἃ δα|[ψιλέως χάλκευε κατὰ θείαν] τέχνην e. g. edd.
17 στοιχεῖα|[τοῦ Κεραυνίου βέλη βροτοῖσι γὰρ] ᾳ̣όρατ' (γὰρ Pöhlmann) e. g. edd., στ.|[καὶ πάντων γ]ένη[Winnington-Ingram adh. fr. f, 3.
18 εὔδηλα πολλὰ τὰ δ'] ᾳ̣όρατ' Dale. Ἀχιλ|[λέως παῖς] edd.
19 δ[ν ἐφο]βήθησαν edd.



Nr. 36—37, b—m

] X
] O ?[ ] [ ] Ȯ
].ευελ̣[ ]δ̣ε̣ι̣ν̣η̣[ ].[ισ]

b)]? Z Ξ ?C c)]O C C[d)]Ξ X̣[
]ορας̣αι]εμολε[ ] Ȯ[
]T Ξ [ ]θ̣ε[
] C Ξ [

].[
]?I ??[ ]I I[
].ατρα[Ἡφαί]στο[υ

e)]Ξ IΞ[f)]? I [
].σκια[τ]οιοῦτ[ο
]Ξ O Ċ[ ]? T[
]ρωων[γ]ένη[
] CȮO[
]ω..[

].[ ]?[
g)]να[h)]χ̣η[i)]ν[j)].[
]Ṁ [
]ον̣[

]..[ ]Φ? ?[ ]α̣γ̣ι̣ο̣ν̣[
k)].ρ[l)]....[m)] [

b ad nr. 36 revocat Winnington-Ingram.
c ante nr. 36, 1—2 ponunt edd.
d post nr. 36, 2—3 ponunt edd.
e ad nr. 36 revocat Winnington-Ingram.
f ante nr. 37, 16—19 ponunt edd., suppl. Winnington-Ingram.
? Pap., Ξ vel M vel ?]- vel O Winnington-Ingram.
? Pap., O vel P vel C Winnington-Ingram.
j ad nr. 37 revocat Winnington-Ingram.
m ad ultimam columnae lineam revocant edd.

Nr. 37 besteht aus iambischen Trimetern, deren Abteilung durch Hiat Z. 16, Hiat und Anceps Z. 18 gesichert ist. Auffällig ist, daß δὲ vor ὁμοῦ (Z. 16) mitten im Vers nicht elidiert ist und überdies ein eigenes Notenzeichen trägt — anders als Z. 18. Die echten Längen werden durch die Notation nicht von langem anceps unterschieden, das beschließende anceps (Z. 18) trägt ein Längezeichen.

Zu Beginn wird Lemnos, der Schauplatz der Handlung, wohl als Wohnung des Hephaistos apostrophiert. Dann stellt der Sprecher wohl den Neoptolemos vor mit ὅδ' ἔστ' Ἀχιλ|[λέως παῖς]. Daher vermuten die Herausgeber in dem Abschnitt einen Prolog einer hellenistischen Tragödie in den Bahnen des sophokleischen Philoktet. Berührungen mit Sophokles sind häufig, doch auch in römischer Dichtung finden sich Parallelen[1].

Die Ergänzungen der Herausgeber stützen sich insbesondere auf das eine Wort στοιχεῖα Z. 17 und eine Szene Vergils: Aeneis 8, 429—432 mischen die Kyklopen, die Gehilfen des Hephaistos, die »Elemente« Hagel, Regen, Feuer und Sturm, um Iupiter die Donnerkeile zu schmieden[2]. E. K. Borthwick dagegen vermutet, es sei in Nr. 37 die Herstellung der Waffen des Achilleus beschrieben worden, und sieht in diesen das verbindende Element von Nr. 36 und 37. Die Möglichkeit, beide Abschnitte einer einzigen Tragödie zuzuschreiben, eröffnet Borthwick mit der Vermutung, es seien zwischen Nr. 36 und Nr. 37 Sprechverse ausgefallen[3]. Freilich stört der Wechsel des Schauplatzes. Hierzu verweist A. M. Dale[4] auf die Beobachtungen von A. Lesky[5] an hellenistischen Dramen, die Einheit von Ort, Zeit und Handlung vermissen lassen. P. J. Kakridis schließlich erinnert daran, daß Odysseus anläßlich jener Gesandtschaft nach Skyros dem Neoptolemos die Waffen seines Vaters, von denen in Nr. 37 die Rede sei, versprochen habe[6], und sucht auf diese Weise Nr. 37 mit Nr. 36, jenem Botenbericht auf Skyros vor Deidameia, zu verbinden[7].

Als Fazit der Bemühungen um den Oslo-Papyrus wird man festhalten dürfen, daß neben die Deutung der Herausgeber, der Papyrus enthalte zwei nicht zusammengehörige Stücke aus einer Anthologie, die Möglichkeit tritt, Nr. 36 und Nr. 37 als zwei monodisch behandelte Partien aus einer hellenistischen Tragödie zu betrachten. Die Annahme, es habe neben notenlosen Papyrustexten vollständiger Tragödien auch solche gegeben, die nur die vertonten Partien enthalten hätten, ist nicht von der Hand zu weisen. Aus solchen Monodien aber den Handlungsverlauf zu rekonstruieren ist ohne wirklich schlagende Parallelen kaum angezeigt.

Die Notenzeichen von Nr. 37, **⅂** (e), **R** (f), **Φ** (g), **C** (a), **P** (b), **O** (h), **M** (c[1]), **I** (d[1]), **Z** (e[1]) gehören bis auf das **O** dem Lydischen an. Das **O** muß eine Ausweichung ins Hypolydische anzeigen, die jedoch erst nach der vorletzten Note in Z. 18, einem unsicheren **M**, eintreten kann. Z. 19 ist, wie die **M** zeigen, wieder lydisch. Der Gesamtumfang ist der gleiche wie bei Nr. 36. Mit e—e[1] ist gerade die charakteristische Oktave der »Tiefstimmung« erfüllt[8]. Doch liegen die Tonarten von Nr. 36 und Nr. 37 im Tonsystem so weit auseinander, daß von dieser Seite her keine Notwendigkeit besteht, Nr. 36 und Nr. 37 zu einem Stück zusammenzunehmen[9].

---

[1] Soph. Lemniai 353 Nauck, 384 Pearson, Soph. Phil. 575; 986f., Acc. Philocteta 525—534 Ribbeck, Verg. Aen. 8, 401—453. Dazu S. Eitrem — L. Amundsen (1955) 21—25.

[2] S. Eitrem — L. Amundsen (1955) 22—24.

[3] E. K. Borthwick 1 (1956) 212.

[4] A. M. Dale 2 (1957) 325.

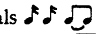
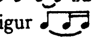
[5] A. Lesky 1 (1953) 7—9.

[6] Prokl. Chr. 106, 29f. Allen, 76 Kullmann, Quint. Smyrn. 7, 194—205.

[7] P. J. Kakridis (1964) 13f.

[8] O. J. Gombosi 1 (1939) 20ff., 78ff.

[9] R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 55 und Anm. 1.

Die rhythmische Notation beschränkt sich auf den Längestrich, der bei allen Melismen und einigen der nur mit einem Ton bedachten langen Silben steht, auf das Hyphen und das Kolon. Das Leimma ist bei Trimetern überflüssig, das Stigma steht nur einmal, vielleicht irrtümlich, zu Beginn von Z. 19. Unterkürzen ergeben sich bei den vier Noten zu δὲ ὁμοῦ, die als  zu übertragen sind, ebenso zu ἔστ' Z. 18, wo drei Noten mit Kolon und Hyphen die Figur  ergeben. V. Pappalardo freilich, der auch hier seine Theorie vom Kolon als der Punktierung der folgenden Note rechtfertigen will, überträgt Z. 18 wie auch Nr. 36, Z. 2a, die Dreiergruppe als . Aus diesem Grund liest er jeweils eine Note weniger[1].

Wie R. P. Winnington-Ingram beobachtet hat, haben die drei Längezeichen am Trimeterende (Z. 16, 17, 18) einen schräg nach rechts oben führenden Fortsatz[2]. V. Pappalardo möchte an diesen Stellen das Zeichen für die dreizeitige Länge ⌙ erkennen, wie es Nr. 18 und 24 verwenden, und rechnet mit einer Art von »Fermate«[3], die allerdings am Ende akatalektischer Verse nicht recht vorstellbar ist. Ähnliche Sonderformen des Leimma finden sich im Michigan-Notenpapyrus (Nr. 39—40), wo es ebensowenig wie hier gelingen will, diese Zeichen befriedigend als dreizeitige Längen zu deuten. Die Annahme, es sei durch die Sonderformen lediglich das Versende markiert, ohne daß eine Dehnung beabsichtigt wäre, genügte zwar auch für die sicheren Fälle in Nr. 39f., doch kommt hinzu, daß auch in Nr. 36, 2b ein solches Zeichen auftritt[4], dort mitten im Wort und in Anapaesten. Demnach wird man wohl doch in allen Fällen lediglich mit einer graphischen Variante des Zeichens rechnen.

---

[1] V. Pappalardo (1959) 232f.

[2] R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 191.

[3] V. Pappalardo (1959) 223.

[4] Dies hat schon R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 31 bemerkt.

Nr. 38 PAP. OXY. 2436 saec. I/II p. Chr.

] Ʊ [ ] ? Ʊ ZM ƱƱ ? [
II, 1 [. .] ι ο ν α . τ α [. . . . .] η . . η ψ α ύ ω δ ὲ λ [

?]M Z Z ? [ ] Z Ʊ ƱƱ E Ʊ [
2 [.] ν· ὁ δ ὲ μ ο [.] . [. .] ν ι [. π] α ῖ ς Ἄ ρ ε ω ς Ὑ μ η σ [σ

O C Φ Z Ʊ ? [ ] P M : MZ Ʊ ? [
I, 1] . ρ ε ι φ α 3 μ ο υ μ ᾶ λ λ ο ν η ὑ τ έ κ ν η σ α ἐ γ ώ · σ π ε υ σ ο [

Φ : RC Z Z Ʊ [ ] I M M O Ξ I Ξ C CΦ
2] . χ ρ ε ι σ 4 ἀ π α λ λ α [γ ῆ ν α ι τ] ῶ ν κ α κ ῶ ν χ ο ρ ε ύ σ α τ ε · . [

C Ξ ? Ʊ E [ ] ? E Z I ZM Z Z E Ʊ [
3] ρ ω ν 5 κ α ὶ μ ὴ [. .] . [.] μ ά θ η τ ε , μ ν η μ ο ν ε ύ σ α τ [

R M IΛ MΛ M M [ ] IM ΤΛ Ʊ Z I ΞΛ O : ΦC
4] . ε π ο σ 6 εἴ τ ι ς κ α τ ὰ σ [τ έ] γ α ς π υ ρ σ ὸ ς ἔ τ ι λ ε ί π ε τ α ι ,
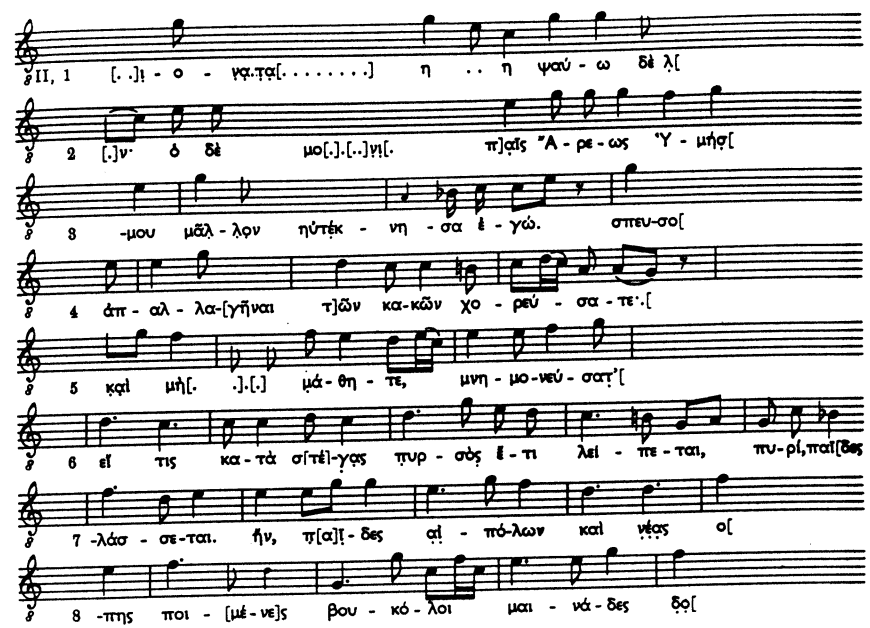
Φ M P [
π υ ρ ί , π α ι [

Ξ Ξ EΛ I Z Z [ ] ZƱƱ ZΛ Ʊ E IΛ
5] φ α ι ν ε 7 λ ά σ σ ε τ α ι . ἦ ν , π [α] ῖ δ ε ς α ἰ π ό λ ω ν κ α ὶ

IΛ E [
[κ] ν έ α ς ο [

O C Z EΛ [ ] ? ΦΛ Ʊ MEM ZΛ Z Ʊ E [
6] δ ο μ ο ι σ 8 π η ς π ο ι [μ έ ν ε] ς β ο υ κ ό λ ο ι μ α ι ν ά δ ε ς δ ο [

I 3 Ξ vel Ʊ Turner.
I 3 M : Turner, M• Pap.
5 ? Ʊ ad καὶ revocat Pöhlmann. [.] M A Θ H T E M N H M O N E Y Σ A T Pap. (notae supra: E Z I ZM Z Z E Ʊ), I ZM ad -τε rev. Pöhlmann.
8 EΛ Pöhlmann, EΛ Pap. MEM Turner, [P] MEM Pap.
I 1 φ]έρει e. g. Turner.
I 1]ιονα.τα[(ι vel ν, ν vel π, τα vel το) Pap.,]ιοι vel]νοι μ[ε]τα Turner. ηπoη e. g. Turner. λ[ουτρῶν] Borthwick.
2]νι[vel]ισ[vel]π[vel]η[Turner. π]αῖς Turner, μο[υ]σ[ομ]αν[ὴς π]αῖς vel μ' ὀ[υ]ρ[ά]νι[ος π]αῖς Borthwick. Ὑμησ[(vel -τ vel -ν) Pap., Ὑμησ[σός (cf. Lukian Jud. Voc. 8) vel Ὑμήν Turner.
3 Πριά]|μου Turner.
4 ἀπαλλα[γὴν τ]ῶν vel ἀπαλλα[γὴν ἐμ]ῶν vel ἀπαλλα[γῆναι τ]ῶν Turner.
5]μ vel λ Turner. μνημονεύσατ' [ἐν πόνῳ] e. g. Pöhlmann.
6 σ[τέ]γας vel σ[πέ]ος Turner, ΣΠΓΑΣ Pap. πυρσὸς vel θύρσος Turner, θυρσὸς i. e. γαμικὰ στέμματα (Eusth. Il. 6, 134, EtM s. v. θύσθλα) Borthwick. παῖ[δες Turner.
7 π[α]ῖδες (π vel τ) Turner.
8 ποι[μένε]ς Turner. δο fort. in ras.



Pap. Oxy. 2436, den E. G. Turner und R. P. Winnington-Ingram 1959 veröffentlicht haben, trägt auf der Vorderseite in zwei Spalten Reste eines dramatischen Textes. Erhalten ist die untere Hälfte eines Rollenbruchstücks. Sp. I bietet von sechs Zeilen nur Wortenden, Sp. II Reste von acht Zeilen, deren ursprüngliche Länge nicht zu bestimmen ist. Die Zeilen II 7—8 sind eingerückt. Der Schriftcharakter weist auf das frühe 2. Jh. n. Chr. Die Notation stammt von einer zweiten Hand. Dies erklärt, weshalb sich Text und Notation Z. II 5 gegeneinander verschoben haben. Die Rückseite trägt Reste eines Zaubertextes aus dem 2. oder 3. Jh.[1].

Die verwendeten Notenzeichen **R** (f), **Φ** (g), **C** (a), **P** (b), **M** (c^1) **O** (h), **Ξ** (c^1), **I** (d^1), **Z** (e^1), **E** (f^1), **Ʊ** (g^1) stammen aus dem Hypolydischen mit Verwendung des Synemmenon-Tetrachords. Die Übertragung zeigt, daß Übereinstimmung von Wortakzent und Melodieverlauf erstrebt ist. In zwei Fällen liegt eine Tonbeugung vor[2].

Zur rhythmischen Notation dienen Längestrich, Hyphen, Stigma, Kolon und Leimma. Z. II 1—5 stehen die Zeichen lückenhaft, Z. II 6—8 dagegen dichter, da hier Iamben in Verbindung mit gedehnten Kretikern einsetzen, wie sie in einem Aristoxenos zugeschriebenen Traktat erläutert werden[3]. Wie dort tritt auch hier neben × – ∪ – die synkopierte Form ⌞ ∪ – und ⌞ ∪ ∪ ∪, ja sogar ⌞ ⌞. Die dreizeitigen Längen werden dabei durch das Leimma mit Längestrich nach der Note der Thesis bezeichnet; einmal steht das Längezeichen aber über der Note, nicht dem Leimma (Z. II 6). Die Arsis trägt das Stigma. Wie es auch Aristeides Quintilianus verlangt, steht auch hier die Arsis nach der Thesis (I 39 M). Ebenso ist es beim Seikiloslied, nur daß dort meist die Arsis synkopiert ist.

Einige Stellen bleiben fraglich. So hat κατὰ Z. II 6 einen wohl irrigen Arsispunkt. Am Zeilenende ist πυρί, παι[nicht erklärlich, die Notation hilft auch nicht weiter. Z. II 7 ergibt ἦν, π[α]ῖδες einen Palimbakchius, doch die Notation dehnt die letzte Silbe. καὶ νέας am Zeilenende ist wie ein spondeisches Wort notiert. Bei der unsicheren Dreinotengruppe **MEM** Z. II 8 schließlich vermißt man Hyphen oder Kolon.

Über die metrische Form der Zeilen II 1f. läßt sich kaum etwas sagen. Fraglich ist es, ob man aus dem iambischen Charakter der Z. II 6—8 wie die Herausgeber schließen darf, daß auch die übrigen Partien iambisch zu messen seien[4]. Auffällig ist jedenfalls, daß Ἄρεως musikalisch als dreisilbig behandelt wird.

In Z. II 3f. hatte schon E. G. Turner mit den Notengruppen **MZ** und **CΦ** je ein Lekythion enden lassen[5]. Sein Vorschlag freilich, jene Gruppen als dreizeitig zu betrachten, verträgt sich nicht recht mit der auch beim Leimma Z. II 6 beobachteten Inkonsistenz der Setzung des Längezeichens und jener allerdings unsicheren Dreinotengruppe mit Längezeichen Z. II 8. Ferner zeigt Nr. 39f., daß die Stellung des Längezeichens bei Zweinotengruppen anscheinend bedeutungslos war. Die Lekythien scheinen trotzdem sicher; Z. II 4 könnte man das Kolon zu einem trochaeischen katalektischen Tetrameter erweitern. Die gleiche Abteilung erlaubt Z. II 5, wenn man den Ausfall von nur einer Länge oder zweier Kürzen nach μή[annimmt und die Noten den Längezeichen entsprechend auf die Silben verteilt. Die Gruppe **IZM** kommt dann, genauso wie die Gruppe **ΞIΞ** in Z. II 4, auf eine Silbe und ist als ♩♫ zu rhythmisieren. Am Zeilenende wäre – ∪ –, e.g. ἐν πόνῳ zu ergänzen. Zu erwähnen bleibt, daß Z. II 3 wie in Nr. 37 scriptio plena vorliegt, die an sich zu elidierende Silbe aber eine Note trägt. Obwohl die Notation die Katalexe in Z. II 3f.

[1] R. P. Winnington-Ingram 5 (1959). Text auch D. L. Page (1962) Nr. 1024.

[2] Z. 5 μνημονεύσατ', Z. 8 μαινάδες.

[3] s. S. 105 Anm. 3.

[4] E. G. Turner 2 (1959) 114.

[5] E. G. Turner 2 (1959) 114.

unberücksichtigt läßt, wird sie bei der Übertragung durch eine Achtelpause zum Ausdruck gebracht. Vielleicht darf daran erinnert werden, daß solch gängige Katalexen auch in Nr. 1—2 nicht notiert wurden, obwohl dem Schreiber das Leimma bekannt war, wie man aus Nr. 4—5 sieht.

Die Herausgeber neigten dazu, das Stück als Monodie aus einem Satyrspiel aufzufassen, was H. Lloyd-Jones aufgenommen hat. Hierfür spricht die verwandte Metrik in Soph. Ichneutai 237ff., 283ff., 321ff., 362ff. und der Anruf an das Landvolk II 4; 7f., wofür man an Aischyl. Prometheus (Pyrkaeus?) 343, 35—47 Mette, Diktyulkoi 464, 18—20 Mette, Soph. Ichneutai 32ff. erinnern kann. Der Sänger wäre, mit den Ergänzungen Πριά]μου II 3 und παῖ[δες II 6, Silen[1].

A. M. Dale hatte wegen ηὐτέκνησα II 3, πυρσὸς II 6 und Π]αῖς Ἄρεως II 2 an die Meleagersage und eine Monodie der Althaia gedacht[2]; B. Gentili und A. Lesky lassen die Möglichkeit offen, daß das Stück aus dem Meleagros des Euripides stamme[3]. Doch erlaubt eine solche Annahme kaum eine Interpretation der Zeilen II 4, 7, 8.

Einen neuen Ausgangspunkt fand E. K. Borthwick in Ὑμησ[σ- II 2 und zwei Nachrichten aus dem Bereich der alten Komödie über das Quellheiligtum der Aphrodite am Hymettos, dessen Wasser Fruchtbarkeit spendete. So berichtet die Suda:

Ἡ Πήρα χωρίον πρὸς τῷ Ὑμηττῷ ἐν ᾧ ἱερὸν Ἀφροδίτης καὶ κρήνη, ἐξ ἧς αἱ πιοῦσαι εὐτοκοῦσι καὶ αἱ ἄγονοι γόνιμοι γίνονται. Κρατῖνος δὲ ἐν Μαλθακοῖς Καλλίαν αὐτήν φησιν· οἱ δὲ Κυλλουπήραν –

oder Hesych:

ζητοῦσι διὰ τί τὸ πορνεῖον Κύλλου Πήραν Ἀριστοφάνης εἴρηκεν ἐν Δράμασιν ἢ Κενταύρῳ· 'τὸ δὲ πορνεῖον Κύλλου Πήρα'. ἔστι γὰρ χωρίον Ἀθήνησι ἐπηρεφὲς καὶ κρήνη[4].

Daher deutete E. K. Borthwick Nr. 38 als die Monodie einer in jenem Quellheiligtum von ihrer Kinderlosigkeit geheilten Frau, die sich ihrer Nachkommenschaft rühmt (Z. II 3) und den Chor (Z. II 7f.) auffordert, ihr Glück im Tanz zu feiern (Z. II 4). Eros, das Kind des Ares (Z. II 2) und die Fackeln zur Lustration (Z. II 6) fügen sich ein. All dies führt wieder auf Satyrspiel oder Komödie[5].

Zwei andere Möglichkeiten hat E. G. Turner für weniger wahrscheinlich erklärt: Ein kaiserzeitliches Virtuosenstück ließe eher einfache Reihen erwarten und kaum die Gegenwart eines Chors, der hier ja gegenwärtig gedacht ist, was auch die Gattung des Dithyrambos ausschließt[6]. Wegen der metrischen Anstöße in der Vertonung und wegen der Tatsache, daß der Wortakzent zwar in der Melodie berücksichtigt wird, doch nicht so sorgfältig wie in Nr. 19f., vermuten die Herausgeber in der Melodie eine Neuvertonung eines alten Textes, eine im Hellenismus und der Kaiserzeit übliche Praxis[7]. Über den Inhalt der Rolle, von der die Monodie stammt, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Tonart und rhythmische Notation der spärlichen Reste der ersten Kolumne erlauben die Vermutung, daß I 1—6 zu II 1—8 gehören. Über I 1 stand mindestens eine Leerzeile. Daher dürfte mit I 1 der Anfang der Monodie erhalten sein. Ob man sich die ganze Rolle als Anthologie vorzustellen hat, wie sie Nr. 36f. darstellen[8], oder annehmen darf, die Rolle habe ein vollständiges Bühnenwerk enthalten, muß freilich offenbleiben.

[1] E. G. Turner 2 (1959) 115, H. Lloyd-Jones 2 (1961) 21f.

[2] Bei E. G. Turner 2 (1959) 115 Anm. 2.

[3] B. Gentili (1961) 341, A. Lesky 2 (1964) 244.

[4] Suda = Photios; Hesych s. v. Κύλλου Πήρα.

[5] E. K. Borthwick 2 (1963).

[6] E. G. Turner 2 (1959) 114f.

[7] R. P. Winnington-Ingram 5 (1959) 115, 117.

[8] E. G. Turner 2 (1959) 115.

Nr. 39—40 PAP. MICHIGAN 2958 saec. II p. Chr.

? Α Ζ Ọ̇ Ʊ [ ] Ξ̣ ? Ι [

Nr. 39, 1] . . Ω̣ ΦΙΛΤΑΤΕ [ ] Ị ΚΕΤΩ [

] Α̣ Ȧ Ζ Ι Ζ̣ Ʊ̇ Ζ̇ Ξ [ ] Α İ

2] Τ̣ [ ] Τ Ι C Ε Ι Π Ο Τ̣ Η Τ Ι Ν Ο C Ν Ε̣ Ο . [. . .] . .

] ? [ ] Ζ̇ Ọ̇ Ʊ̇ Ʊ Ʊ Ā Ż [Ζ̇] [ ] ? Ζ

3] Ḥ Τ [.] . Η Τ Α Δ Ε Λ Ε Γ Ε Ι̣ C Π Ο Τ [Α Τ̣ Α̣] [. . .] . .

] Ʊ̣ Ʊ̇ Ọ̇ Θ̇ Ʊ̣ : [ ] Ʊ̇ Ζ ? [ ] ? Ζ

4] . Ṇ Π Ε̣ Λ Α C Π Α Ν Τ Η C Ο . . . . . Ọ Ç Ι Ḳ [. . . . .]

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

5] Ṇ Θ̣ Ʊ Α̣ Ʊ Α Ι Ζ̣ Ξ Ζ Ị Α̣ C ? Ζ Α̣ Ζ̣ ˥

? Ị Α Ʊ̄ Ż Ξ̄

6] . . . . . . Φ Ι Λ Τ Α Τ Ε

] Α Ʊ̣Α̅Ι Ż Ʊ Α Ζ Α Ʊ̣̇ Ζ̣̇ Ι [ ] Α̣̇ ? [ ] Α Τ Α̣

7] Τ̣ Ω̣ Ι C Α Ν Ω̣ . . [ ] Ρ̣ Θ Α [. . . .] Ç Φ Ρ Α C Ο Ν Φ Ρ Α

] Ζ Ι Ξ Α Α Ζ Ι [ ] ? Ζ Ι Θ̇ Ʊ̄ ?

8] Ω̣ Ṇ Ε Γ Ε Ν Ε Θ Η C Ω Τ Ḥ Ρ Ι Α Τ Ι C Ν Ο C Τ .

Α Ȧ Α̣ Ż Ζ̇ Ⴖ̇ Ι Ż ? [ ] ? ? Ι Α̇ Ż Α̣ Ι

9] Γ Η C Δ Ε Υ Ρ Ο Μ Ο Ι Ε Ḳ . [ ] Φ Α Ν Ε Ι C Η C

---

2 Ξ̣[vel Ζ̣[Pearl. Αİ vel ΑΤ Pearl.

5 nr. 4 \ ʹ Pearl, ad nr. 3 et 5 revocat Pöhlmann. nr. 5—6: \ / prop. Winnington-Ingram, Α̣ Ʊ̣ Pöhlmann nr. 12—13: / \ prop. Winnington-Ingram, Ị Α̣ Pöhlmann. nr. 18 Ξ̣ Pearl, Ζ̣ Pöhlmann.

6 ?ỊΑ Pearl, ?ỊΑ Pap. Ξ Pearl, Ξ dub. Winnington-Ingram. fort. Ξ i. e. Ξ Pap.

7 Ʊ̣Α̅Τ vel Ʊ̣Αİ Pearl.

9 Α Ā edd., Α Ȃ Pap. Ζ̇ Ⴖ̇ Pearl, Ζ̄ Ⴖ̇ dub. Winnington-Ingram, fort. Ζ̄ Ⴖ̇ i. e. Ζ̄ Ⴖ̇ Pap.

1 [μηδ]ẹ̀ṿ, ὦ̣ φίλτατε, [ε]ἶ̣κε (vel φίλτατ' εἶ̣κε) τῷ [θυμῷ] Pearl.

2 ποτ̣η vel ποθ̣η Pap. τίς εἶ ποτ̣' ἢ τίνος νẹο. Pearl
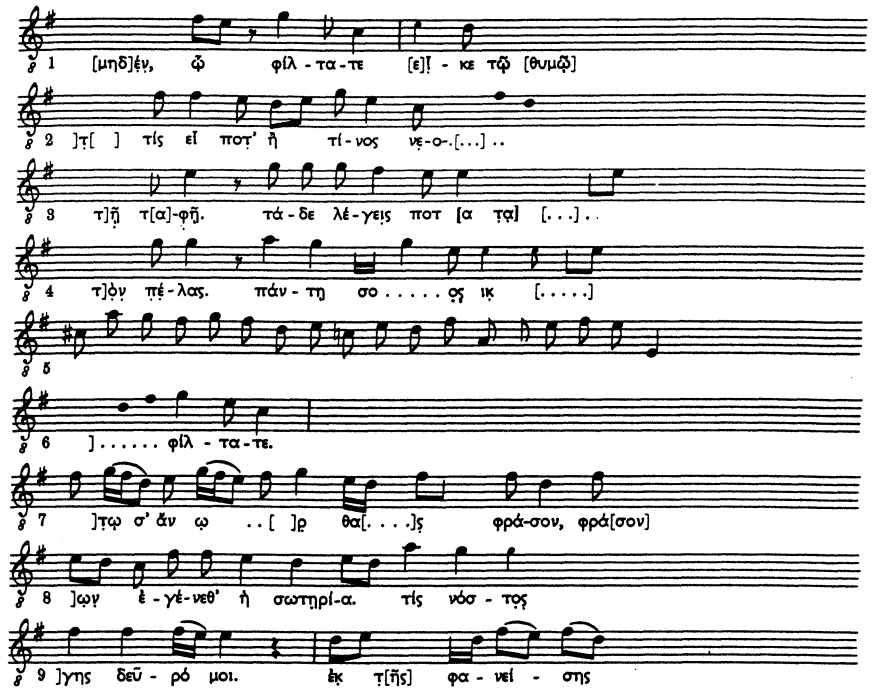
3 τ]ῆ̣ τ[α]φῆ̣ e. g. Pöhlmann. τάδε λέγει̣ς vel τάδ' ἔλεγες Pearl. ἔλεγές ποτ' cantus inflexione exclusum (Winnington-Ingram).

4 τ]ὸ̣ṿ π̣ẹ́λας πάντη e. g. Pöhlmann: -φọς̣ ιḳ vel μọς̣ ιḳ Pearl.

7 τ̣ωισα νω̣ (vel νο̣)[ ] Pearl, τ̣ωισα νω̣ . . [ ] Pöhlmann. an -τ̣ῷ σ' ἂν ω̣ . .? ἄνω cantus inflexione exclusum. φράσον φρά|[σον] Pearl.

8 νόστῳ vel νόστο̣ς̣ Pearl. cf. Eur. Or. 1173 εἴ ποθεν ἄελπτος παραπέσοι σωτηρία. [πόθεν] – – – ἐγένεθ' ἡ σωτηρία; τίς νόστο̣ς̣ e. g. Pearl.

9 ἐκά[ς] vel ἐκ τ̣[ῆς] vel ἐκά[θεν] Pearl.



ΖΙΠ Ʊ Ι Ζ Ι ? Ζ [ ] Τ Ι ΖΙ ? Ζ Ζ Α
10] Λ Η C Δ Ι Δ Α Ξ Ο Ν Δ Ι [.] Δ Α Ξ Ο Ν Ω C Τ Ω Ν Ε Υ.

Α Ι Ʊ Π Ʊ Ѳ Ʊ Ʊ Α Ʊ Ζ Α Ζ Ι Α Ι Α ?
11] . Ε Τ Ο Υ Κ Ε C Τ Α Ε Λ Π Τ Ο Υ Τ Ε Ρ Ψ Ι C

] ? ? ? Ʊ Ʊ [
12] . [. . .] Π Ρ Ο C Ν Υ Ν

] ? ? Α Π Ʊ Α Α Ζ Ι ? Ʊ ? ? Ζ Ι ? Ʊ
13] Α Λ Λ Ο Δ Α Υ Μ Ε Τ Ι Ε C Π Ε Υ Δ Ε Π Ρ Ο C Η Μ Α . [

] Α / Ζ Ѳ Ζ Ѳ Ʊ Α Ѳ Ʊ [ ] Ʊ Ѳ ?
14] . Ι / Ο Υ Κ Α Ν Ε Ι Δ Ε Ι Η Ν Τ Α Δ [Ε Π] Α Ρ Ο Ν Τ Α

] Ʊ [ ] Ι Ι Α Ζ
15] . Β Ο C Ε Μ Π Ο Ε Ι

] ? Ι Ζ Ι Ι : Ζ Ι Φ
16] . C Ω Ν Π Ε Φ Α C Μ Ε Ν Ω Ν
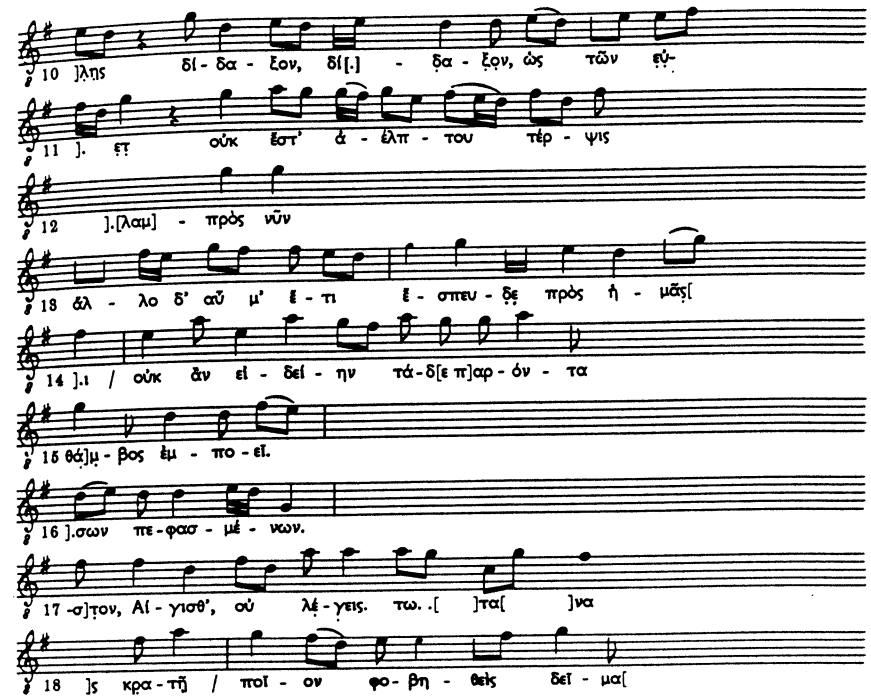
Α Α Ι Α Ι Ѳ Ѳ Ѳ Ʊ ? ? Ξ Ʊ Α
17] Τ Ο Ν Α Ι Γ Ι C Θ Ο Υ Λ . . Ε Ι C Τ Ω . . [ ] Τ Α [ ] Ν Α

] ? [ ] Α Ѳ / Ʊ Α Ι Ζ ? [ ] ? Α Ʊ [
18] C Κ . Α Τ Η / Π Ο Ι Ο Ν Φ Ο Β Η Θ Ε Ι C Δ Ε Ι Μ Α [

---

10 ΖΙ Π Pearl ΖΙ Π dub. Winnington-Ingram, fort. ΖΙΠ i. e. ΖΙΠ Pap. ΖΙ edd., ΖΙ Pap.
11 ΑΙ vel ΑΙ Pearl. Ʊ Π Pearl, Ʊ Π dub. Winnington-Ingram, fort. Ʊ Π i. e. Ʊ Π Pap.
Ʊ Ζ Pearl, Ʊ Ζ dub. Winnington-Ingram, Ʊ Ζ Pap.
ΑΖΙ Pearl, ΑΖΙ dub. Winnington-Ingram, fort. ΑΖΙ i. e. ΑΖΙ Pap.
13 ΑΠ Pearl, ΑΖ dub. Pöhlmann.
15 Ι ΑΖ Pöhlmann, Ι ΑΖ Pap.
17 Ѳ Pöhlmann, Ѳ Pap.

10]λ̣ῃς vel χ̣ῃς Pearl. δίδαξον dub. metri causa del. Pearl. δι \ δε̣ / [.] δ̣αξ̣ον Pap.
11 cf. Eur. fr. 550 Nauck ἐκ τῶν ἀέλπτων ἡ χαρὰ μείζων βροτοῖς | φανεῖσα, μᾶλλον ἢ τὸ προσδοκώμενον (φανεῖσα – προσδοκώμενον del. Herwerden), cf. 9 ἐκ̣ τ̣[ῆς] φανείσης.
12 [λαμ]πρὸς νῦν e. g. Pöhlmann.
13 ἄλλο δ' αὖ μ' ἔτι tempt. Pearl. ἔσπευδε̣ πρὸς ἡμᾶ̣ς metro laborat.
14 τάδ[ε vel ταδ[ὶ π]αρόντα Pearl, ταδ[ί] cantus inflexione exclusum.
15 θά]μβος vel βλ]ά̣βος Pearl.
17 Αἴγισθ' οὐ vel οὖ) Winnington-Ingram, Αἰγίσθου (Pearl) cantus inflexione exclusum, -σ]τον, Αἴγισθ', οὐ λέ̣γεις e. g. Pöhlmann.
18 ς κρατῇ e. g. Pöhlmann, κράτη cantus inflexione exclusum (Winnington-Ingram). cf. Aischyl. sept. 1060 s. ἀλλὰ φοβοῦμαι κἀποτρέπομαι | δεῖμα πολιτῶν.



Nr. 40,

```
     ]Ȱ[]Ξ̇̄   [ ] ?   Ξ   O   Ξ ?    O ? [
19 ] C̣ İ Ω T I  T I N E Π I  T O . [. .] O I [
       C    O       Φ̇     Ξ̣ [
20 ] A  Γ N Ω M H N  Π̣ Α̣ Τ̣ . [
   ]  Ċ̣    Ṙ̄Ọ      İ  [   ] Ẓ İ [
21 ] . Ṅ O C    C A Φ Ω̣ C    Τ̣ Ο̣ . [
         Φ̄̇     Ċ       C̄̇  ? ? [   ]  O̅C̅ [
22 ] O N  Π A  P O C  K [. .] . K O N Α̣   [
      ?O Ξ̣      C? ?    Ọ [.]       ? [
23 ] .  Ḥ Ṭ O N  K A K I C     T O N . [
   ]  Ọ      Ị̄     O C    Φ     Ç Ξ̣   [
24 ] Ṛ C Ω N  H Λ     Θ E  Π O I  Γ Ḥ [
         Φ Ċ̣     O Φ̇ [?]  Φ   O    Φ     Ọ̇ [
25 ] C A     T A Y    T A  Γ A P  Ọ Ṛ A [
   ] Ẓ İ   Ξ̣     ? [
26 ] .          . . . [
```

19 Ȱ[ ] Ξ̇̄ Pöhlmann, Ȱ Ξ̇̄ Pearl. Ξ ? O Pöhlmann, Ξ O Pearl.
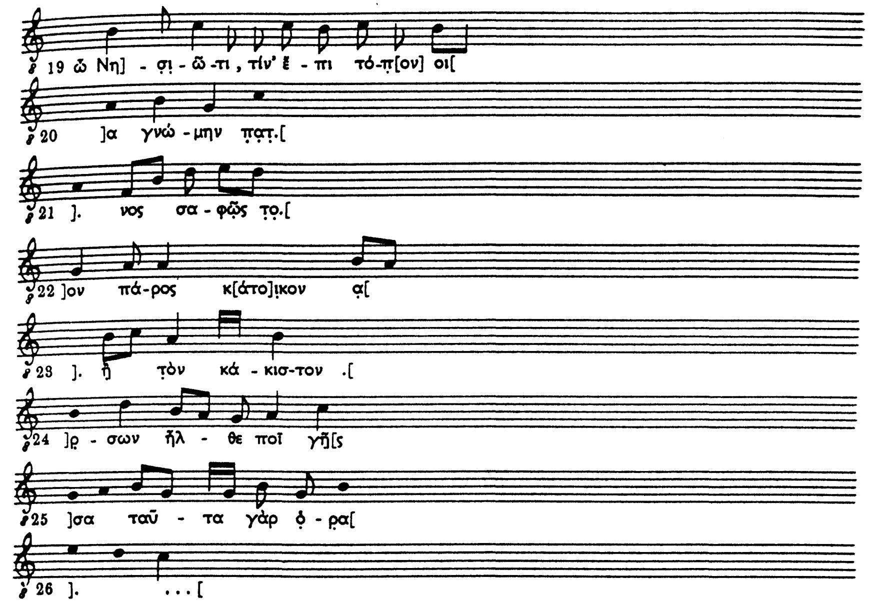
21 Ṙ̄ Pearl, R̄ dub. Winnington-Ingram, fort. R̄. i. e. R̄ Pap.

22 Φ̄̇ Pöhlmann, Φ̄̇ Pap. C̄̇ Pearl, C̄ dub. Winnington-Ingram, fort. C̄ i. e. C̄ Pap.

23 ?? Pöhlmann, ‿? Pap.

25 ΦĊ̣ vel ΦỌ̇ Pearl.

19 ὦ Νη]σ̣ι̣ῶτι, τίν' ἔπι τόπ̣[ον] οι[e. g. Pöhlmann.
22 κ[άτο]ι̣κον e. g. Pöhlmann.
24 ποῖ γῆ̣[ς e. g. Pöhlmann, cf. Soph. Trach. 984.
25 ταῦτ [α] α Pap.



Pap. Michigan 2958, den O. M. Pearl und R. P. Winnington-Ingram 1965 herausgegeben haben, trägt auf der Vorderseite Text und Notation. Das Stück wurde mit einer Gruppe datierbarer Papyri aus Karanis gefunden und gehört nach dem Schriftcharakter in die Mitte des 2. Jh. n. Chr., was durch eine datierbare jüngere Rechnung auf der Rückseite bestätigt wird[1].

Erhalten ist die rechte Hälfte einer Kolumne. Die Zeilen 6, 12, 15, 16 enden mit Alinea und können, von Z. 12 abgesehen, als Kolonenden betrachtet werden. Zwischen Z. 18 und 19 steht eine Leerzeile, in der ein Streifen helleren Materials verläuft, wie man ihn weniger ausgeprägt auch Z. 11 und 20 beobachten kann. In der verlorenen linken Hälfte der Leerzeile mag freilich Text gestanden haben.

Hiat findet sich Z. 9, 13, 14, ein in musikalischen Texten erstmals belegter Schrägstrich, wie er in literarischen Papyri meist Kola oder Sinnabschnitte trennt[2], Z. 14, nach dem Hiat, und Z. 18. Ein Indiz für die Gliederung des Textes kann auch das Leimma sein, das sich Z. 1, 3, 4, 11, unsicher Z. 13 und mit Längestrich Z. 9 und 10 findet. Z. 5 enthält nur Notenzeichen, die wohl nachträglich eingefügt sind. Denn Z. 4 und 6 sind nicht weiter voneinander entfernt als etwa Z. 9 und 10.

Der Schreiber neigt dazu, Wortbilder (ταδελεγεις Z. 3), Einzelwörter und gelegentlich auch Silben (α ελ πτου Z. 11) zu trennen. In solchen Fällen stehen die Noten oder Notengruppen über dem Zwischenraum, wie es in Nr. 30 und 32 grundsätzlich durchgeführt ist. Daher läßt sich bei Textlücken nur die Höchst-, nicht aber die Mindestzahl der verlorenen Buchstaben schätzen.

Die durch die erwähnte Leerzeile getrennten Abschnitte Z. 1—18 (Nr. 39) und Z. 19—26 (Nr. 40) unterscheiden sich in der Tonart: Nr. 39 ist mit den Noten **Φ** (g), **Ξ** (c¹), **I** (d¹), **Z** (e¹), **A** (fis¹), **Ʊ** (g¹), **ϴ** (a¹) hyperiastisch. Aus der textlosen Zeile 5 kommen noch **⅂** (e) und **C** (a) und ein unsicheres, chromatisches **N** (cis¹) hinzu. Nr. 40 dagegen ist mit den Stufen **R** (f), **Φ** (g), **C** (a), **O** (h), **Ξ** (c¹), **I** (d¹), **Z** (e¹) hypolydisch. In beiden Abschnitten ist der Wortakzent in der Vertonung beachtet.

Metrische Indizien für das Verhältnis beider Abschnitte lassen sich wegen der Kürze der in Nr. 40 erhaltenen Zeilenreste nicht gewinnen. Immerhin fällt auf, daß nur in Nr. 39 Leimma und Kolon auftreten und daß das Längezeichen in Nr. 40 seltener gesetzt wird. Freilich kann, wie Nr. 38 zeigt, die Genauigkeit der Notation auch innerhalb eines Stücks wechseln, doch ist die Vermutung der Herausgeber, mit Nr. 39 und 40 seien zwei Stücke einer Anthologie nach Art des Oslo-Papyrus (Nr. 36 und 37) erhalten, nicht auszuschließen[3].

Vom Inhalt her läßt sich diese Frage nicht entscheiden. Für Nr. 39 läßt sich eine dramatische Situation vermuten. Darauf deuten die Imperative (Z. 7, 10), Vokative (Z. 1, 6), Fragen (Z. 2, 3, 8, 18) und die Pronomina und Verbalformen erster und zweiter Person (Z. 2, 3, 9, 13, 14). Personenwechsel erschließen die Herausgeber aus φίλτατε (Z. 1, wiederholt Z. 6) vor τίς εἶ (Z. 2), was ja nicht gut an die gleiche Person gehen kann[4]. Man möchte noch weiter gehen und einer Person die Fragen und Bitten um Auskunft (Z. 2, 3, 7, 8, 10) und Z. 14 zuschreiben, einer anderen die Ermahnung Z. 1 und die Gnome Z. 11, die in Euripides Frg. 550 Nauck ihr Gegenstück findet, und schließlich die Frage Z. 18. Eine Vertrauensperson — oder der Chor — beruhigt und informiert die

[1] R. P. Winnington-Ingram 9 (1965). Die Herausgeber hatten die große Freundlichkeit, mir schon 1964 ihre Lesungen mitzuteilen. R. P. Winnington-Ingram verdanke ich ein vorzügliches Photo des Papyrus.

[2] O. M. Pearl (1965) 186 Anm. 2 mit folgenden Nachweisen von E. G. Turner: Pap. Berlin 9771 (Eur. Phaethon), POxy 1019 (Chariton), Pap. Straßburg 305—307 (Eur.), dazu POxy 413, wo die Striche etwas anderes bedeuten müssen.

O. M. Pearl (1965) 184f.

O. M. Pearl (1965) 185.

Hauptperson und berichtet von der Heimkehr — des Agamemnon? Aigisthos wird Z. 17 in ungeklärtem Zusammenhang genannt. Leider gestatten es die fast zu zahlreichen und bis jetzt widersprüchlichen äußeren Indizien nicht, die Personenwechsel genauer festzulegen. Über Nr. 40 läßt sich kaum etwas vermuten.

Das Metrum von Nr. 39 ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Soweit der Text kenntlich ist, liegen Iamben oder Trochaeen nahe. Der rechte Rand von Z. 2—5, 7—11, 13—14 und wohl auch 17—18 ist erhalten, doch zeigt schon Z. 11, in der nach einem Leimma möglicherweise die erste Hälfte eines iambischen Trimeters steht, daß der Text nicht nach Verszeilen abgeteilt, sondern wie meist in Musiktexten fortlaufend geschrieben war. Verständlich wird auch so das Auftreten der Hiate (Z. 9, 13, 14), des Leimmazeichens (Z. 1, 3, 4, 9, 10, 11) und der Schrägstriche (Z. 14 und 18) inmitten der Kolumne. Die mit Alinea endenden Z. 6, 12, 15, 16 ließen sich — bis auf 12 — als Enden von iambischen Trimetern verstehen. Aus Z. 15f., der Abfolge zweier solcher Zeilen, versucht O. M. Pearl, die ursprüngliche Zeilenlänge wiederzugewinnen[1]. Hätte Z. 16 einen iambischen Trimeter enthalten, so wären hier sieben Silben verloren. Vergleicht man die Zeilen ohne Alinea, in denen maximal elf Silben (Z. 8, 13f.) erhalten sind, so ergäbe sich eine Zeilenlänge von maximal 17 Silben. Beim Ansatz von trochaeischen Tetrametern wären es zwanzig Silben pro Zeile.

Als iambische Trimeter wären auch deutbar die Zeilen 17f., wobei der Schrägstrich in Z. 18 zwischen zwei Trimeter fiele. Für das Ende eines letzten Trimeters von Nr. 39 wäre in dem verlorenen Teil der genannten Leerzeile zwischen Z. 18 und 19 hinreichend Raum. Auch vor den Hiaten Z. 9 und 13 könnten Trimeter enden, doch wäre im ersten Fall neben dem Verstoß gegen das Porsonsche Gesetz das punktierte Leimma mit Längestrich zu erklären, im letzteren Fall läßt sich iambische Messung über den Hiat hinaus nicht fortführen. Ebensowenig beginnt Z. 14 nach Hiat und Schrägstrich ein iambischer Trimeter, sondern allenfalls ein trochaeisches Maß. Mit Iamben nicht zu vereinbaren ist auch die Z. 10, sofern man nicht mit O. M. Pearl das erste der beiden δίδαξον streicht, wozu der palaeographische Befund und die als solche nicht anstößige Wiederholung in der Melodie anregt[2]. Doch spricht φράσον φρά[σον] Z. 7 dafür, auch in Z. 10 die Doppelung des Imperativs zu halten. Schließlich endete Z. 12 mit -προς νῦν wohl mit Alinea, doch mitten im Vers, wenn man mit Trimetern rechnen wollte.

Die gleichen Schwierigkeiten ergäben sich mit umgekehrten Vorzeichen bei der Annahme von durchgehenden trochaeischen Tetrametern. Sicher läßt sich demnach nur sagen, daß die äußeren Indizien der Annahme einer stichisch wiederholten Verszeile recht ungünstig sind. Daher räumt O. M. Pearl die Möglichkeit ein, daß Iamben oder Trochaeen mit Dochmien oder Kretikern wechseln[3]. Die Reste von Nr. 40, wo äußere Indizien gänzlich fehlen, ließen sich als Iamben oder Trochaeen verstehen.

Die rhythmische Notation ist selbst in den eindeutig lesbaren Partien nicht konsequent durchgeführt. Mit der Möglichkeit von Irrtümern muß gerechnet werden. Daher erklären sich die rhythmische Notation und die metrische Form hier nicht gegenseitig. Belegt sind alle bekannten Zeichen. Der Längestrich, über den noch zu handeln ist, wird nicht durchgehend gesetzt. Bemerkenswert ist, daß er bei Gruppen von zwei und mehr Noten offensichtlich ohne Unterschied der Bedeutung über der ersten, der letzten oder über zwei Noten steht[4]. Das Leimma steht, immer

[1] O. M. Pearl (1965) 185f.

[2] O. M. Pearl (1965) 186 Anm. 1.

[3] O. M. Pearl (1965) 186. Zu der Verbindung von Iamben mit Dochmien B. Snell 2 (1955) 43. Iamben und

[4] Kretiker in dem (aristoxenischen?) Traktat über Rhythmik (s. S. 105 Anm. 3) und in Nr. 38.

R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 190.

punktiert, in Z. 1, 3, 4, 11, kaum Z. 13, mit Längestrich und Punkt Z. 9 und 10. Es scheint sicher, daß es nie im Wortinneren auftritt, so daß die Annahme, es bedeute anstatt einer Pause eine Dehnung, nirgends zwingend erforderlich ist. Sicher lesbar ist auch an zahlreichen Stellen das Hyphen, das sich auch bei Gruppen von drei Noten zu einer Silbe findet (Z. 7, 11). Dort wird ♬♩ bzw. ♩♬ übertragen. Viermal verbindet das Hyphen zwei Noten oder Notenspuren zu einer kurzen Silbe (Z. 9, 11, 23, 25), zweimal ist bei unsicherem Text das gleiche möglich (Z. 7, 17). Wie bei den Parallelen in Nr. 34, 36, 37 ist ♫ zu übertragen. Häufig fehlt aber das Hyphen, auch an sicher lesbaren Stellen. Das Kolon ist einmal sicher belegt (Z. 16). Es steht dort vor zwei Noten auf einer kurzen Silbe, die jedoch kein Hyphen erhalten und daher wie in Nr. 34 als ♫ übertragen werden. Ähnlich könnte es sich Z. 4 verhalten, wo vor einer Notenlücke wohl ein Kolon steht. Weitere Unterkürzen der Übertragung ergeben sich aus dem Versuch, die Notenreste rhythmisch zu verwerten, wobei natürlich keine Sicherheit zu gewinnen ist[1].

Ausführlich hat R. P. Winnington-Ingram eine Sonderform der Längezeichen diskutiert[2]. Eine Reihe von ihnen[3] weist einen nach rechts oben führenden Fortsatz auf. Der Form nach könnte es sich dabei allenfalls um ⌣, das Zeichen für die dreizeitige Länge handeln, obwohl man bis auf drei Fälle die Möglichkeit einer Ligatur von Arsispunkt und normalem zweizeitigen Längezeichen offenlassen kann. Unmöglich scheint diese Erklärung in Z. 11, 15 und 17. Z. 11 ist der Fortsatz deutlich schräg nach oben gezogen wie in Nr. 36 und 37, und außerdem kommt ein Arsispunkt hinzu. Z. 15 und 17 steht neben dem punktierten Längestrich ein neu angesetzter schräger Fortsatz. Doch steht Z. 11 und 15 das Längezeichen über einer Gruppe von je zwei Noten, und man sieht nicht recht, wie R. P. Winnington-Ingram bemerkt, was es an dieser Stelle bedeuten sollte[4]. Versende könnte Z. 15 und 17 vorliegen, doch nicht Z. 11 mitten im Wort.

Der Annahme, es seien an allen oder einigen der genannten Stellen Zeichen für die dreizeitige Länge gemeint, steht vor allem entgegen, daß das ebenfalls vertretene Leimma die gleiche Funktion erfüllen kann. Nicht einmal der Ausweg ist gangbar, dem Leimma hier durchwegs die Funktion der Pause, der »Trisemos« die Funktion der Dehnung zuzuordnen. Denn Z. 9 und 10 stehen beide Zeichen nacheinander. Daher hat R. P. Winnington-Ingram auch die Möglichkeit erwogen, daß das Leimma hier keine metrische Funktion habe, sondern eine etwa beim Sprecherwechsel eintretende Pause bezeichne[5], was wieder freilich schlecht zu den Schrägstrichen stimmen will, die man Z. 14 und 18 ebenfalls für Sprecherwechsel in Anspruch nehmen möchte. Entscheidend dürfte sein, daß die Parallele im Oslo-Papyrus, der ebenfalls eine Form des Längestrichs mit schrägem Fortsatz kennt[6], nicht stichhaltig ist. Die drei Fälle in Nr. 37 finden sich wohl am Versende, doch ein Fall in Nr. 36, Z. 2b steht mitten im Wort. Somit wird man hier wie dort mit einer rein graphischen Variante des Zeichens rechnen. Eine Stütze fände diese Annahme noch darin, daß in Nr. 39, Z. 9 und 10 eine weitere Variante des Längestrichs auftritt, die auch in zwei Zügen geschrieben ist, jedoch die Form ʌ annimmt.

Die Verwendung der Arsispunkte in Nr. 39 und 40 ist nur auf kurze Strecken hin verständlich. So finden sich in Z. 2 iambische Metren mit folgender Punktierung: υ̇ ∸ υ –. Oft aber, vor allem vor und nach dem immer punktierten Leimmazeichen, finden sich solche Häufungen von Punkten, daß man mit Schreibfehlern rechnen muß. So stehen in Z. 4 vier, in Z. 9 sieben, in Z. 11 fünf

---

[1] Die rhythmische Notation bespricht eingehend R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 189—192.

[2] R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 190f.

[3] Z. 6, 9, 10, 11 (3 mal), 15, 17, 21, 22. Siehe auch den kritischen Apparat.

[4] R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 191.

[5] R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 192.

[6] s. S. 125.

Arsispunkte hintereinander! Dafür werden sie von Z. 12 an merklich seltener. Die Lesung einer Trisemos anstelle einer punktierten zweizeitigen Länge würde zwar eine kleine Zahl der anstößigen Punkte eliminieren und die Interpretation mancher Partien erleichtern, so Z. 6, wo aus dem sinnlosen Schema ∸ υ̇ –]υ ∸ υ̇ ∸ durch die Lesung einer Trisemos am Ende katalektische Trochaeen mit der Punktierung ∸ υ̇ –]υ ∸ υ̇ ⌣ entstünden[1]. Doch lösen sich bei weitem nicht alle Schwierigkeiten auf diese Weise. Auch von der Punktierung ist also kein Aufschluß über die ungeklärte Metrik zu erwarten.

Fraglich ist bisher auch die Bedeutung der textlosen Z. 5 geblieben, in der die Herausgeber neben Vokalnoten auch vier Instrumentalnoten (5, 6, 12, 13) erkannt haben[2]. Ein Vergleich zweier von O. M. Pearl freundlichst übermittelter Umschriften mit einem R. P. Winnington-Ingram verdankten vorzüglichen Photo ergab aber, daß sehr wohl die Möglichkeit besteht, die vier fraglichen Zeichen als Vokalnoten, als **A Ʊ** und **I A**, zu lesen. 4, zwei bisher ungeklärte Spuren, verteilt sich dabei auf 3, ein rechts hochgezogenes **Ʊ** und 5, ein **A**. 6, wieder ein **Ʊ**, ist, verglichen mit der spitzen Form von 3, extrem flachgedrückt. Diese flachgedrückte Form ist in dem Notenpapyrus Nr. 38 ganz geläufig. Beide Formen des Zeichens stehen hier aber auch in Z. 11 unmittelbar nebeneinander. Die Note 19 trägt einen Längestrich, der ähnlich geschwungen ist wie die oben genannten Sonderformen des Längezeichens.

Mit diesen Lesungen ergibt sich eine übertragbare Melodie in der Tonart von Nr. 39, in der lediglich das chromatische **N** (cis¹) aus der Reihe fiele. Über die Beziehung dieser Melodie zu ihrer Umgebung kann freilich nichts ausgesagt werden. Instrumentale Zwischenspiele werden sonst, wie in Nr. 21, 24, 27—29, mit Instrumentalnoten niedergeschrieben, doch sind jene Papyri vier Jahrhunderte älter. Andererseits konnte Vokalmusik auch mit Instrumentalnoten niedergeschrieben werden, wie Nr. 20 zeigt. Ganz ausgeschlossen ist es daher nicht, daß hier mit Vokalnoten ein instrumentales Zwischenspiel festgehalten ist.

---

[1] R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 192.

[2] R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 188.

Anhang I

Für die Frage nach dem Verhältnis von Wortakzent und Melodiebildung bei den Fragmenten antiker Musik kann auf zahlreiche Spezialuntersuchungen verwiesen werden[1]. Bei der Mehrzahl der Fragmente, erstmals bei Nr. 19 im Jahre 138 v. Chr., läßt sich folgendes Bestreben beobachten:

1. Akut-, Gravis- und Zirkumflexsilben mehrsilbiger Wörter stehen höher oder mindestens nicht tiefer als die tonlosen Silben des gleichen Wortes. Nebenakzente durch Enklitika werden berücksichtigt.
2. Gravissilben stehen nicht höher als die Tonsilbe des folgenden Wortes[2].
3. Melismen auf Zirkumflexsilben gehen abwärts.

Bei Nr. 34 aus dem 3. Jh. n. Chr., dem jüngsten Stück der Sammlung, kann man zweifeln, ob der Wortakzent bei der Vertonung noch eine Rolle spielte. Anders zu bewerten dagegen ist eine kleinere Gruppe von Musikfragmenten aus dem 3. und 2. Jh. v. Chr. (Nr. 22—29, 35), zu denen das Euripides-Fragment (Nr. 21) und das Bruchstück einer Aiastragödie tritt (Nr. 32). Hier vermißt man jede Berücksichtigung des Wortakzentes. Abgesehen von Nr. 32, einem Stück auf einem Papyrus des 2. Jh. n. Chr., handelt es sich bei der genannten Gruppe um die ältesten griechischen Musikpapyri. Einiges spricht dafür, daß nicht nur das Euripides-Fragment, sondern auch die Fragmente Nr. 22, 23, 32, 35 aus strophischem Zusammenhang stammen, innerhalb dessen eine Berücksichtigung des Wortakzentes in der Melodie nur bei dem Verzicht auf melodische Responsion denkbar ist[3]. Wo sich dagegen Melodiebildung nach dem Wortakzent findet (Nr. 1—5, 17*, 18—20, 30, 34(?), 36—40), liegen grundsätzlich unstrophische Gebilde vor.

---

[1] O. Crusius 1 (1891) 171, —, 2 (1893) 173, —, 3 (1894) 113—123, D. B. Monro (1894) 141, J. Wackernagel (1896) 304f., Th. Reinach 8 (1909—13) 148f., R. L. Turner (1915) 195f., J. F. Mountford 2 (1929) 164—166, R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 64—73, E. Pöhlmann 1 (1960) 17—29.

[2] Der Versuch, jene Regel auf die Monosyllaba zu begrenzen, die in den Fragmenten ebenso wie die Atona behandelt werden (E. Pöhlmann 1 (1960) 25f.), fand begründeten Widerspruch (R. P. Winnington-Ingram 6 (1961) 693f.). Trotzdem bleibt es zweifelhaft, ob jenes nur in Nr. 19 und Nr. 20 konsequent befolgte Prinzip einen Rückschluß auf die phonetische Qualität der Gravissilben gestattet. Das alexandrinische Akzentuationssystem kennt nur Hochton, Tiefton und Zirkumflex und gibt den zwei- und mehrsilbigen Oxytona auch im Satzzusammenhang den Hochton (B. Laum (1928) 143—171). Der »Mittelton«, bei Aristoteles (poet. 1456b 31—33), den man für die Oxytona hat heranziehen wollen, ist nichts anderes als der Zirkumflex (GrGr I 3, 23; 130; 136; 310). Varro, der die »Mese« neben dem Akut, Gravis und Zirkumflex als Akzent nennt (GrRF 282, 8—14), ist einer Kontamination zweier Quellengruppen zum Opfer gefallen (E. Pöhlmann 4 (1966) 205—210).

[3] Zu dieser Frage s. S. 81 und Anm. 5.

Anhang II

Das System der griechischen rhythmischen Notation, die ergänzend zu der melodischen Notation treten kann, ist in einem anonymen Traktat berührt[1], aber erst aus den Papyri in allen Einzelzügen bekanntgeworden[2]. Als gesichert darf heute gelten:

1. Die Kürze bleibt unbezeichnet.
2. Ein Längestrich über oder neben der Note bezeichnet die zweizeitige Länge. Er kann zu Einzelnoten, aber auch zu Notengruppen treten (C̄, C̄Ō).
3. Zeichen für die drei-, vier- und fünfzeitige Länge sind ⊔ ⊔ ⊔.
4. Das Stigma steht auf der Arsis[3] und kann bei Bedarf mehrfach gesetzt werden (Ċ̄ Ō, Ċ O C̄, Ċ Ȯ C̄).
5. Das Hyphen verbindet Noten, die zur gleichen Silbe, oder, bei Instrumentalmusik, zur gleichen rhythmischen Einheit gehören (C‿O, C̄‿Ō).
6. Das Kolon[4], ein Doppelpunkt, scheint das Hyphen in bestimmten Fällen zu vertreten (: C O, : C̄ Ō).
7. Bei Gruppen von drei Noten zu einer Silbe können Kolon und Hyphen gemeinsam verwendet werden (: C̄ Ō‿C̄).
8. Das Leimma steht neben den Noten und kann mit Längezeichen, Hyphen und Stigma kombiniert werden. Neben der spitzen ist eine runde Form belegt (Λ = ∩). Häufig steht es bei Katalexe. Ob es als Pause oder Dehnung der vorhergehenden Silbe zu übertragen ist, muß der Zusammenhang zeigen.
9. Melismos (ϝ) und Kompismos (ϙ) sind Vortragszeichen verwandter Bedeutung[5] zwischen gleichen Noten.
10. Diastole[6] (ϡ) oder liegender Doppelpunkt (. .) können Text und instrumentale Einwürfe trennen.

---

[1] Anon. Bellerm. § 1—11 = 83—93; 102.

[2] Die rhythmische Notation hat R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 73—87 erschöpfend behandelt.

[3] Mit »Arsis« und »Thesis« sind, im Einklang mit den antiken Quellen, lediglich Taktiereinheiten ohne dynamische Differenzierung gemeint. Die modernen Begriffe der »Hebung« und »Senkung« sind fernzuhalten. Vgl. R. Wagner 1 (1921) 276—280, 292—310.

[4] Th. Reinach 10 (1922) 21 verweist für das Kolon in Dichtertexten auf Pap. Amherst I 2, Pap. Berlin 9775, Pap. Grenfell I 1, dazu auf POxy 229 (Plat. Phaid.). Bei Bühnenwerken bedeutet der Doppelpunkt im Text oft Personenwechsel, z. B. POxy 10; 11; 26; 211; 212. Er bewahrt auch als rhythmisches Zeichen die Trennfunktion.

[5] s. S. 99 und Anm. 6f.

[6] Die Diastole hat R. Wagner 5 (1955) 214 identifiziert. Vgl. Anon. Bellerm. § 11 = 93: Ἡ δὲ λεγομένη διαστολὴ ἐπί τε τῶν ᾠδῶν καὶ τῆς κρουματογραφίας παραλαμβάνεται ἀναπαύουσα καὶ χωρίζουσα τὰ προάγοντα ἀπὸ τῶν ἐπιφερομένων ἑξῆς. ἔστι δὲ αὐτῆς σημεῖον τόδε τι· ⟨ϡ⟩, wo schon A. H. Vincent (1847) 51 das in den Handschriften fehlende Zeichen rekonstruiert hat. Zu Hyphen, Kolon und Diastole als Lesezeichen s. V. Gardthausen (1913) 399f.

Anhang III

Neben weniger ausführlichen Angaben bei anderen Theoretikern[1] findet sich eine erschöpfende Darstellung des griechischen Notationssystems in einem Traktat des 3. Jh.n. Chr.[2], bei Alypios, der ein System von 15 Transpositionsskalen mit Notation bietet. 13 dieser Skalen, zum Teil mit abweichender Benennung, sind schon Aristoxenos geläufig[3]; nach ihm ist das »Hyperaeolische« und das »Hyperlydische« hinzugekommen.

Diese fünfzehn Skalen sind Transpositionen der absteigenden melodischen Molltonleiter und als solche völlig gleich gebaut. Jede besteht aus vier Tetrachorden, dem τ. ὑπερβολαίων, διεζευγμένων, μέσων, ὑπάτων und dem Grundton, dem προσλαμβανόμενος. An die Stelle des »Diezeugmenon-Tetrachords« kann auch das τ. συνημμένων treten, das die gleiche Intervallfolge wie die vier anderen Tetrachorde (Ton — Ton — Halbton) eine Stufe tiefer bietet und dadurch eine partielle Modulation in die Transpositionsskala der Unterquinte mit sich bringt. Aus diesem Grund wird das »Synemmenon-Tetrachord« auch mit den Notenzeichen der Tonart der Unterquinte notiert.

Die vier Tetrachorde können aber nicht nur in diatonischer, sondern auch in »chromatischer« oder »enharmonischer« Gestalt auftreten. Dabei bleiben die Ecktöne der Tetrachorde, die φθόγγοι ἑστῶτες, fest, die Binnentöne dagegen, die φθόγγοι κινούμενοι, werden tiefer intoniert. So würde etwa aus dem diatonischen Tetrachord a g f e im chromatischen Geschlecht a fis f e und im enharmonischen Geschlecht a f $\bar{f}$ e. Die Notation jedoch unterscheidet nicht zwischen chromatischem und enharmonischem Geschlecht[4]; es wird lediglich das zweithöchste Notenzeichen eines jeden diatonischen Tetrachords durch ein Alternativzeichen ersetzt, das für Chromatik und Enharmonik dienen muß.

Die griechische Notenschrift kennt zwei Systeme gleichen Umfangs[5], die sog. Vokal- und die Instrumentalnotenschrift[6]. Sämtliche Zeichen beider Systeme sind paarweise in einer Tabelle

1) Aristeid. Quint. I 27f. M, Gaud. harm. 20—23, 347—356 Jan, Bakch. intr. mus. 11—42, 293—302 Jan, Anon. Bellerm. § 67; 77, Boeth. inst. mus. IV 3f.; 15; 16.

2 Zur Datierung des Alypios s. E. Pöhlmann 3 (1965) 137 Anm. 2, zum Aufbau des Notensystems R. Westphal 1 (1867) 321—476, O. J. Gombosi 1 (1939) 20ff., 78ff., A. Bataille (1961), J. Chailley (1967).

3 Kleoneid. 12, 203f. Jan, Aristeid. Quint. I 23 M, Aristox. harm. II 37 M.

4 Diakritische Chromastriche sind bei Alyp. 23 f. M, 384 Jan nur zum Lydischen gesetzt. Sie scheinen eine späte Erfindung zu sein; in Papyri und Inschriften begegnen sie nicht. Vgl. A. Bataille (1961) 19 Anm. 1.

5 I. Hendersons Hypothese (1957) 363—368, der Grundbestand der Vokalnotation von A bis Ω (Note 45—22 der Tabelle S. 145) habe ursprünglich nicht für den Tonraum f^1—f, sondern für den Tonraum a—A gedient, leidet darunter, daß einige der gewiß unorganischen Zusatzzeichen (Note Nr. 51—46; 21—7 der Tabelle S. 145), nämlich ∀ R in Nr. 28/29, — in Nr. 35, 5 in Nr. 22; 26, F, Ʊ, ⏚, ✱ in Nr. 19, schon recht früh belegt sind. Offenbar war der Zeichenbestand der Vokalnotation für den Tonraum a^1—A schon im dritten Jh. v. Chr. der gleiche, den auch Alypios überliefert.

6 Die Quellen (s. oben Anm. 1) teilen die Vokalnotation der λέξις, die Instrumentalnotation der κροῦσις zu. Zur Verwendung beider Systeme in der Praxis und bei Fälschungen s. S. 48f., 51, 139.

zusammengestellt[1], in der jedes Notenpaar eine Kennziffer trägt (s. S. 144). Eine zweite Tabelle (s. S. 145) reiht die fünfzehn Transpositionsskalen nach dem Quintenzirkel auf und gibt an, welche Notenzeichen einer jeden Transpositionsskala zuzuordnen sind[2]. Dabei sind der Vereinfachung halber die Kennziffern statt der zugehörigen Notenpaare eingesetzt[3]. Die Kennziffern der »Synemmenon-Tetrachorde« sind nicht besonders aufgeführt; sie können eine Zeile höher, jeweils in der Tonart der Unterquint, abgelesen werden. Die Kennziffern der chromatischen bzw. enharmonischen Alternativzeichen stehen jeweils über den Kennziffern der zugehörigen diatonischen Zeichen.

Die Benutzung der Tabellen sei an einem Beispiel illustriert. Für das Hypolydische liest man ab:

Tetr. Hyperbolaion								
diatonisch	a^1	g^1	f^1	e^1	49	46	41	40
chromatisch	a^1	fis^1	f^1	e^1	49	42	41	40
enharmonisch	a^1	f^1	$\bar{f}^1$	e^1				
Tetr. Diezeugmenon								
diatonisch	e^1	d^1	c^1	h	40	37	32	31
chromatisch	e^1	cis^1	c^1	h	40	33	32	31
enharmonisch	e^1	c^1	$\bar{c}^1$	h				
Tetr. Synemmenon								
diatonisch	d^1	c^1	b	a	37	34	29	28
chromatisch	d^1	h	b	a	37	30	29	28
enharmonisch	d^1	b	$\bar{b}$	a				
Tetr. Meson								
diatonisch	a	g	f	e	28	25	20	19
chromatisch	a	fis	f	e	28	21	20	19
enharmonisch	a	f	$\bar{f}$	e				
Tetr. Hypaton								
diatonisch	e	d	c	H	19	16	11	10
chromatisch	e	cis	c	H	19	12	11	10
enharmonisch	e	c	$\bar{c}$	H				
Proslambanomenos	A				7			

1 Inschriften und Papyri weichen gelegentlich von den Formen der Alypioshandschriften ab. Nr. 20 bietet Sonderformen für das instrumentale Zeichen 49 (ϟ) und 46 (I). Letzteres Zeichen erscheint auf Papyri (Nr. 21, 24) auch als ⅂, das vokale Zeichen 20 auch als 5 (Nr. 22, 26).
Ungeklärt sind die Formen der Zeichen 51/50 und 48/47. Von den in der Tabelle eingesetzten Zeichen ist 50 (ἡμίαλφα ἀριστερὸν ἄνω νεῦον) belegt (∠ in Nr. 20), die übrigen sind nach den Beschreibungen bei Alypios rekonstruiert: 51 (ἡμίαλφα δεξιὸν ἄνω νεῦον) als ⅄, 48 (ἡμίαλφα ἀριστερὸν κάτω νεῦον) als ⅃, 47 (ἡμίαλφα δεξιὸν κάτω νεῦον) als ⅂. Anders R. Westphal 1 (1867) 326, C. v. Jan 5 (1895) 365f., Widerruf S. 424, R. P. Winnington-Ingram 7 (1963) 24f. Auf die Notenformen der Theoretikerhandschriften ist hier kein Verlaß.

2 Wie üblich wurde $\frac{C}{C}$ gleich a übertragen, obwohl diese Konvention das ganze Tonsystem etwa eine kleine Terz zu hoch ansetzt. Vgl. F. Bellermann 2 (1841) 3—17, R. Westphal 1 (1867) 367—376. Der Begriff der absoluten Tonhöhe ist freilich fernzuhalten; man scheint Saiteninstrumente nach dem jeweiligen Stimmumfang eingestimmt zu haben, s. E. Pöhlmann 1 (1960) 54f.

3 Die Verwendung von Kennziffern folgt dem Beispiel von J. Chailley (1967) Taf. A—C.

Nun ist es nur noch erforderlich, anstelle der Zahlen die zugehörigen Notenzeichen entweder des Vokal- oder des Instrumentalsystems einzusetzen.

Ton	Zahl	Vokalnoten	Instrumentalnoten
g^2	67	℧′	Z′
	66	A′	\′
	65	B′	/′
f^2	64	Γ′	N′
	63	Δ′	⊐′
	62	E′	⊔′
e^2	61	Z′	⊏′
	60	H′	>′
	59	Θ′	V′
d^2	58	I′	<′
	57	K′	Λ′
	56	Λ′	<′
c^2	55	M′	⅂′
	54	N′	⋊′
	53	Ξ′	K′
h^1	52	O′	K′

Ton	Zahl	Vokalnoten	Instrumentalnoten
	51	⊥	⅄
	50	⅄	⅄
a^1	49	⊕	Ϻ
	48	✱	⸝
	47	⋔	⸜
g^1	46	℧	Ż
	45	A	\
	44	B	/
f^1	43	Γ	N
	42	Δ	⊐
	41	E	⊔
e^1	40	Z	⊏
	39	H	>
	38	Θ	V
d^1	37	I	<
	36	K	Λ
	35	Λ	<
c^1	34	M	⅂
	33	N	⋊
	32	Ξ	K
h	31	O	K

Ton	Zahl	Vokalnoten	Instrumentalnoten
	30	Π	Ɔ
	29	P	Ͻ
a	28	C	C
	27	T	⊐
	26	Y	⅃
g	25	Φ	F
	24	X	⅄
	23	Ψ	⸧
f	22	Ω	⅂
	21	∀	⅂
	20	ꓤ	⅃
e	19	⅂	Γ
	18	∇	⊣
	17	Ⅎ	⊥
d	16	7	⊢
	15	⊣	∃
	14	⋔	⧢
c	13	—	E
	12	<	⊣
	11	>	⊣
H	10	W	⊢

Ton	Zahl	Vokalnoten	Instrumentalnoten
	9	И	Ħ
	8	W	Ħ
A	7	ϙ	H
	6	⊔	3
	5	ƅ	ω
G	4	3	ε
	3	⊣	T
	2	<	>
F	1	ƀ	ᑭ

Dorisch (5 b)

		45			36				24			15			
	51	48	44	43	39	35	34	30	27	23	22	18	14	13	9
	b^1	as^1	ges^1	f^1	es^1	des^1	c^1	b	as	ges	f	es	des	c	B

Hypodorisch (4 b)

			36			27				15			6			
		43	39	35	34	30	26	25	22	18	14	13	9	5	4	1
		f^1	es^1	des^1	c^1	b	as	g	f	es	des	c	B	As	G	F

Hyperphrygisch (4 b)

57				48				36			27			
64	60	56	55	51	47	46	43	39	35	34	30	26	25	22
f^2	es^2	des^2	c^2	b^1	as^1	g^1	f^1	es^1	des^1	c^1	b	as	g	f

Die erste Spalte der Tabelle ist hier in die obere Zeile verschoben: die Zahlen 57, 48, 36, 27 stehen über 60, 51, 39, 30.

Phrygisch (3 b)

	48			39				27			18			
55	51	47	46	43	38	37	34	30	26	25	22	17	16	13
c^2	b^1	as^1	g^1	f^1	es^1	d^1	c^1	b	as	g	f	es	d	c

Hypophrygisch (2 b)

	39			30				18			9			
46	43	38	37	34	29	28	25	22	17	16	13	8	7	4
g^1	f^1	es^1	d^1	c^1	b	a	g	f	es	d	c	B	A	G

Hyperlydisch (2 b)

	60			51				39			30			
67	64	59	58	55	50	49	46	43	38	37	34	29	28	25
g^2	f^2	es^2	d^2	c^2	b^1	a^1	g^1	f^1	es^1	d^1	c^1	b	a	g

Lydisch (1 b)

	51			42				30			21			
58	55	50	49	46	41	40	37	34	29	28	25	20	19	16
d^2	c^2	b^1	a^1	g^1	f^1	e^1	d^1	c^1	b	a	g	f	e	d

Hypolydisch

	42			33				21			12			
49	46	41	40	37	32	31	28	25	20	19	16	11	10	7
a^1	g^1	f^1	e^1	d^1	c^1	h	a	g	f	e	d	c	H	A

Hyperiastisch (1 #) (Hyperionisch)

	54			48				33			27			
61	58	53	52	49	46	45	40	37	32	31	28	25	24	19
e^2	d^2	c^2	h^1	a^1	g^1	fis^1	e^1	d^1	c^1	h	a	g	fis	e

Iastisch (2 #) (Ionisch)

	48			39				27			18			
52	49	46	45	40	37	36	31	28	25	24	19	16	15	10
h^1	a^1	g^1	fis^1	e^1	d^1	cis^1	h	a	g	fis	e	d	cis	H

Hypoiastisch (3 #) (Hypoionisch)

39			30				18			9				
45	40	37	36	31	28	27	24	19	16	15	10	7	6	3
fis^1	e^1	d^1	cis^1	h	a	gis	fis	e	d	cis	H	A	Gis	Fis

Hyperaeolisch (3 #)

60				51				39			30			
66	61	58	57	52	49	48	45	40	37	36	31	28	27	24
fis^2	e^2	d^2	cis^2	h^1	a^1	gis^1	fis^1	e^1	d^1	cis^1	h	a	gis	fis

Aeolisch (4 #)

	51			42				30			21			
57	52	49	48	45	40	39	36	31	28	27	24	19	18	15
cis^2	h^1	a^1	gis^1	fis^1	e^1	dis^1	cis^1	h	a	gis	fis	e	dis	cis

Hypoaeolisch (5 #)

	42			33				21			12			
48	45	40	39	36	31	30	27	24	19	18	15	10	9	6
gis^1	fis^1	e^1	dis^1	cis^1	h	ais	gis	fis	e	dis	cis	H	Ais	Gis

Hyperdorisch (6 #) (Mixolydisch)

	54			45				33			24			
60	57	52	51	48	44	43	39	36	31	30	27	23	22	18
dis^2	cis^2	h^1	ais^1	gis^1	fis^1	eis^1	dis^1	cis^1	h	ais	gis	fis	eis	dis

Literaturverzeichnis

Forschungsberichte:

Fellerer, G., Zur Erforschung der antiken Musik im 16.—18. Jahrhundert, Peters-Jahrbuch 42, 1936, 84ff.
Buchholtz, H., Bursian 5, 11, 1877, 1—33 [1873—77].
Velke, W., Bursian 6, 15, 1878, 149—170 [1878].
Guhrauer, H., Bursian 9, 28, 1881, 168—182 [1879/80].
—, Bursian 13, 44, 1885, 1—35 [1881—84].
Jan, C. von, Bursian 28, 104, 1900, 1—75 [1884—99].
Graf, E., Bursian 31, 118, 1903, 212—235 [1899—1902].
Abert, H., Bursian 37, 144, 1909, 1—74 [1903—08].
—, Bursian 48, 193, 1922, 1—59 [1909—21].
Fellerer, G., Bursian 61, 246, 1935 [1921—31].
Winnington-Ingram, R. P., Ancient Greek Music 1932—57, Lustrum 3, 1958, 5—57.

Gekürzt zitierte Titel:

Abert, H.,
1. Der neue griechische Papyrus mit Musiknoten, AfMW 1, 1919, 313—328.
2. Ein neuentdeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten, ZfMW 4, 1921, 524—529.
3. Das älteste Denkmal der christlichen Kirchenmusik, Antike 2, 1926, 282—290.
Ambros, A.W., Geschichte der Musik III, Leipzig [2]1881.
Amundsen, L., s. Winnington-Ingram 2.
Anderson, W. D., Ethos and Education in Greek Music, Cambridge, Massachusetts 1966.
Bardi, G., Discorso mandato a Caccini sopra la musica antica [1580], bei G. B. Doni, Lyra Barberina II [1632], Florenz 1763, 233—248.
Bataille, A., Remarques sur les deux notations mélodiques de l'ancienne musique grecque, RecPap 1, 1961, 5—20.
Behaghel, G., Die erhaltenen Reste altgriechischer Musik, Programm Lyzeum Heidelberg 1844.
Bellermann, F.,
1. Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes, Berlin 1840.
2. [Ed.] Anonymi scriptio de musica, Bacchii senioris introductio artis musicae, Berlin 1841.
Benedetto, V. di. [Ed.] Euripidis Orestes, Florenz 1965.
Bergk, Th., [Ed.] Anthologia Lyrica, Leipzig [2]1868.
Bethe, E., Zu Pollux, Hermes 72, 1937, 240.
Biehl, W., Textprobleme in Euripides Orestes, Göttingen 1955.
Borthwick, E. K.,
1. [Rez. Winnington-Ingram 2] CR 6 (70), 1956, 211—213.
2. The Oxyrhynchos Musical Monody and Some Ancient Fertility Superstitions, AJPh 84, 1963, 225—243.
Browning, R.,
1. [Rez. Heitsch 3] CR 13 (77), 1963, 158—160.
2. A Byzantine Treatise on Tragedy, Acta Univ. Carolinae 1963, Phil.-Hist. 1, Graecolatina Pragensia II, 67—81 (Festschrift G. Thomson).
Burette, P. J., Dissertation sur la mélopée de l'ancienne musique, Mémoires de litterature de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 7, 1731, 261—319.

Caccini, G., Le nuove musiche, Florenz 1601, Faks. Ed. Rom 1930 (F. Mantica).
Carcopino, J., Le tombeau de Lambiridi et l'hermétisme Africain, RA 5, 15, 1922, 211—301.
Caus, S. de., Institution harmonique, Frankfurt 1615.
Chailley, J., Nouvelles remarques sur les deux notations musicales grecques, RecPap 4, 1967, 201—216.
Chantraine, P., [Rez. Winnington-Ingram 2] RPh 31, 1957, 113f.
Christ, W., Metrik der Griechen und Römer, Leipzig 1874, [2]1879.
Colin, M. G.,
1. s. Reinach 3.
2. L'auteur du deuxième hymne musical de Delphes, CRAI 1913, 529—532.
Cougny, E., [Ed.] Epigrammatum Anthologia Palatina III, Paris 1890.
Crönert, W., [Rez. POxy 15, 1922] LZB 73, 1922, 398—400, 424—427.
Crusius, O.,
1. Ein Liederfragment auf einer antiken Statuenbasis, Philologus 50, 1891, 163—172.
2. Zu neuentdeckten antiken Musikresten, Philologus 52, 1893, 160—200.
3. Die delphischen Hymnen, Philologus 53, 1894, Supplement.
Dain, A., Traité de métrique grecque, Paris 1965.
Dale, A. M.,
1. The Lyric Metres of Greek Drama, Cambridge 1948, [2]1968.
2. [Rez. Winnington-Ingram 2] JHS 77, 1957, 325f.
Daux, G., Delphes au II[e] et au I[er] siècle depuis l'abaissement de l'Étolie jusqu'à la paix romaine, Paris 1936.
Deichgräber, K., Die Lykurgie des Aischylos, NGG 3, 8, 1939, 231—309.
Diehl, E., [Ed.] Anthologia lyrica graeca II, Leipzig 1925, [2]1942.
Doutzaris, P., La rhythmique dans la poésie et la musique des grecs anciens, REG 47, 1934, 297—345.
Düring, I.,
1. [Ed.] Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, Göteborgs Högskolas Årsskrift 36, 1930.
2. Ptolemaios und Porphyrios über die Musik, Göteborgs Högsskolas Årsskrift 40, 1934.
Edgar, C. C., Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 90, Zenon-Papyri 4, Cairo 1931.
Eitrem, S., s. Winnington-Ingram 2.
Fairbanks, A., A Study of the Greek Paean, Ithaca 1900.
Farmer, H. G., Historical Facts for the Arabian Musical Influence, London 1930.
Feaver, D. D., The Musical Setting of Euripides' »Orestes«, AJPh 81, 1960, 1—15.
Fell, J., [Ed.] Arati Solensis phaen., Theon. schol., Eratosth. cat., alia, Dionysii Hymni, access. annot. in hymnos Edmundi Chilmead, Oxford 1672.
Fétis, E., Mémoire sur l'harmonie simultanée chez les Grecs et les Romains, Mémoires de l'Académie de Belgique 31, Brüssel 1859, 1—120.
Fischer, W., Das Grablied des Seikilos, der einzige Zeuge des antiken weltlichen Liedes, Amman-Festgabe I, Innsbruck 1953, 153—165.
Forkel, J. N., Allgemeine Geschichte der Musik I, Leipzig 1788.
Friedländer, P.,
1. Die Melodie zu Pindars erstem pythischen Gedicht, SB Leipzig 86, 4, 1934, 1—53 = Friedländer 4, 395—436.

2. —, Birtner, H., Pindar oder Kircher, Hermes 70, 1935, 463—475 = Friedländer 4, 437—447.
3. Adnotatiunculae I, Die Melodie zu Pindars erstem pythischen Gedicht, Hermes 87, 1959, 385—389 = Friedländer 4, 448—452.
4. Studien zur antiken Literatur und Kunst, Berlin 1969.

Galilei, V., Dialogo della musica antica e moderna, Florenz 1581, ^{2}1602.

Gamberini, L., La parola e la musica nell'antichità, Confronto fra documenti musicali antichi e dei primi secoli del medio evo, Florenz 1962.

Gardthausen, V., Griechische Palaeographie II, Leipzig ^{2}1913.

Gentili, B., [Rez. POxy 25, 1959] Gnomon 33, 1961, 331—343.

Gerstinger, H., Bericht über den derzeitigen Stand der Arbeiten an den Papyrus Erzherzog Rainer, Atti del IV Congresso internazionale di papirologia, Firenze 1935, Aegyptus Pubblicazioni, serie scientifica, 5, 1936, 305—312.

Gevaert, F. A., Histoire et théorie de la musique de l'antiquité I, Gent 1875, II, Gent 1881; Repr. Hildesheim 1965.

Giani, R., Grande, C. del, Relazione melodica di strofe e antistrofe nel coro greco, RFIC 59, 9, 1931, 185—206.

Gombosi, O. J.,
1. Tonarten und Stimmungen der antiken Musik, Kopenhagen 1939.
2. The Melody of Pindar's »Golden Lyre«, MusQu 26, 1940, 381—392.

Grande, C. del,
1. Inno cristiano antico, RIGI 7, 1923, 173—179.
2. s. Giani.
3. Intorno ai papiri musicali scoperti in Egitto, ChrEg 6, 1931, 441—455.
4. Espressione musicale dei poeti greci, Neapel 1932.
5. Nuovo frammento di musica greca in un papiro del Museo del Cairo, Atti del IV Congresso internazionale di papirologia, Firenze 1935, Aegyptus Pubblicazioni, serie scientifica, 5, 1936, 369—382.
6. [Ed.] Ditirambografi, Testimonianze e frammenti, Neapel o.J. [1946].
7. La metrica greca, Enciclopedia classica II Vol. 5, tomo 2, 133—513, Turin 1960.
8. [Rez. Pöhlmann 1] RFIC 93, 3, 1965, 69—72.

avet, L., Reinach, Th., Une ligne de musique antique, REG 7, 1894, 196—203.

eichelheim, F. M., A New Aischylus Fragment? SO 34, 1958, 15—18.

einemann, O., Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel IX, Wolfenbüttel 1913.

eitsch, E.,
1. Die Mesomedes-Überlieferung, Nachr. Göttingen 1959, 3, 35—45.
2. Drei Helioshymnen, Hermes 88, 1960, 139—158.
3. [Ed.] Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit, Abh. Gött. 3, 49, 1961, ^{2}1963.

enderson, I., Ancient Greek Music, in: The New Oxford History of Music I, London 1957, 336—403.

ermann, G., De hymnis Dionysii et Mesomedis, Programm Leipzig 1842 = Opuscula VIII Leipzig 1877, 343—352.

orna, K., Die Hymnen des Mesomedes, SB Wien 207, 1, 1928.

unger, H., Pöhlmann, E., Neue griechische Musikfragmente aus ptolemäischer Zeit in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, WS 75, 1962, 51—78.

Hunt, A. S., Jones, H. S., Christian Hymn with Musical Notation, POxy 15, 1922, 21—25.

Husmann, H., Zu Metrik und Rhythmik des Mesomedes, Hermes 83, 1955, 231—236.

Jammers, E., Rhythmische und tonale Studien zur Musik der Antike und des Mittelalters, AfMF 6, 1941, 94—115, 151—181.

Jan, C. v.,
1. Jahresbericht: Die griechische Musik II, Die Excerpte aus Aristoxenos, Philologus 30, 1871, 398—419.
2. Die Handschriften der Hymnen des Mesomedes, NJb 36(60), 141, 1890, 679—688.
3. Anonymi Nr. 5, RE 1, 1894, 2326f.
4. [Rez. Havet] BPhW 14, 1894, 1555—1557.
5. [Ed.] Musici scriptores Graeci, Leipzig 1895, Repr. Hildesheim 1962.
6. [Ed.] Musici scriptores Graeci, Supplementum, Melodiarum reliquiae, Leipzig 1899, Repr. Hildesheim 1962.
7. [Rez. Reinach 5] BPhW 17, 1897, 167—169.
8. Neue Sätze aus der Rhythmik des Aristoxenos, BPhW 19, 1899, 475—479, 508—511.

Immisch, O., Agatharchidea, SB Heidelberg 7, 1919.

Irigoin, J., Histoire du Texte de Pindare, Paris 1952.

Kakridis, P. J., Frauen im Kampf, WS 77, 1964, 5—14.

Kauer, R., Die sogenannten Neumen im Codex Victorianus des Terenz, WS 26, 1904, 222—227.

Kircher, A., Musurgia universalis I, Rom 1650.

Koller, H.,
1. Die Parodie, Glotta 35, 1956, 17—32.
2. Musik und Dichtung im alten Griechenland, Bern/München 1963.

Koster, W. J. W.,
1. Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine, Leiden 1936, ^{2}1966.
2. De studiis recentibus ad rem metricam pertinentibus, Mnemosyne Ser. IV, 3, 1950, 21—58, 127—157.

Larfeld, W., Griechische Epigraphik, München ^{2}1914 = HbAW 1, 5.

Lambros, S., Ἀνέκδοτα ἀρχαῖα ποιήματα NH 3, 1906, 3—11.

Laum, B., Das Alexandrinische Akzentuationssystem, Paderborn 1928.

Lesky, A.,
1. Das hellenistische Gygesdrama, Hermes 81, 1953, 1—10.
2. Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen ^{2}1964.

Lobel, E., [Ed.,] POxy 20, 1952.

Longman, G. A., The Musical Papyrus: Euripides, Orestes 332—40, CQ 12 (56), 1962, 61—66.

Lloyd-Jones, H.,
1. [Rez. Mette 1] CR 11 (75), 1961, 15f.
2. [Rez. POxy 25, 1959] CR 11(75), 1961, 17—21.

Maas, P.,
1. Epidaurische Hymnen, Schriften Königsberg 9, 5, 1933.
2. —, Müller-Blattau, J., Kircher und Pindar, Hermes 70, 1935, 101—106.
3. Greek Metre, transl. by H. Lloyd-Jones, Oxford 1962.

Marcello, B., Estro poetico-armonico, paraphrasi sopra li primi cinquanta salmi, poesia di Girolamo Ascanio Giustiani, musica di Benedetto Marcello, Venedig 1724—26, Faks. Ed. Farnborough 1966.

Marrou, H. I.,
1. Les fragments musicaux du papyrus de Zénon, Musée du Caire No. 59 533, RPh 13, 65 1939, 308—320.
2. Melographia, AC 15, 1946, 289—296.
3. Histoire de l'éducation dans l'antiquité, Paris [2]1950, deutsch Freiburg/München 1957.
Martin, E., Trois Documents de la musique grecque, Paris 1953.
Marx, F., De Sicili cantilena, RhM 61, 1906, 145—148.
Meibom, M., [Ed.] Antiquae musicae auctores septem, Amsterdam 1652.
Mensching, G., Das heilige Schweigen, Gießen 1926 = RGVV XX 2.
Merkelbach, R., Thiel, H. v., Griechisches Leseheft zur Einführung in Paläographie und Textkritik, Göttingen 1965.
Mersenne, M., Harmonie universelle, Paris 1636, Faks. Ed. Paris 1963.
Mette, H. J.,
1. [Ed.] Die Fragmente der Tragödien des Aischylos, Berlin 1959.
2. Der verlorene Aischylos, Berlin 1963.
Mingarelli, J. A., Conjecturae de Pindari Odis, Bonn 1772.
Moens, P. W., De twe delphische hymnen met muzieknoten, Utrecht 1930.
Monro, D. B., The Modes of Ancient Greek Music, Oxford 1894 (144 S. u. Suppl.).
Monteverdi, G. C., Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de suoi madrigali, in: Claudio Monteverdi, Scherzi musicali, Venedig 1607, X Malipiero.
Mountford, J. F.,
1. Ictus Metricus in Latin Verse. TAPhA 56, 1925, 150—161.
2. Greek Music in the Papyri and Inscriptions, in: Powell, J. U., Barber, E. A., New Chapters in the History of Greek Literature II, Oxford 1929, 146—183.
3. A New Fragment of Greek Music in Cairo, JHS 51, 1931, 91—100.
4. Greek Music: The Cairo Musical Fragment, in: Powell, J. U., New Chapters in the History of Greek Literature III, Oxford 1933, 260f.
5. The Music of Pindar's »Golden Lyre«, CPh 31, 1936, 120—136.
Münscher, K., Zum christlichen Dreifaltigkeitshymnus aus Oxyrhynchos, Philologus 80, 1925, 209—213.
Norsa, M., La scrittura letteraria greca dal secolo IV A. C. all' VIII D. C., Florenz 1939.
Page, D. L., [Ed.] Poetae melici graeci, Oxford 1962.
Palisca, C. V., [Ed.] Girolamo Mei, Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi, MSD 3, 1960.
Pappalardo, V., Alcune osservazioni sulla notazione ritmica greca e sul suo impiego in relazione al papiro di Oslo N. 1413, Dioniso 22, 1959, 220—234.
Pearl, O. M., s. Winnington-Ingram 9.
Peek, W., [Ed.] Griechische Versinschriften I: Grab-Epigramme, Berlin 1955.
Pfeiffer, R., Die Skyrioi des Sophokles, Philologus 88, 1933, 1—15.
Picard, Ch., Notes d'épigraphie grecque, AUG 2, 1925, 121—139.
Pighi, G. B.,
1. Ricerche sulla notazione ritmica greca, L'inno cristiano del POxy 1786, Aegyptus 21, 1941, 189—220.
2. Ricerche sulla notazione ritmica greca, Le composizioni vocali e strumentali del PBerol. Inv. 6870, Aegyptus 23, 1943, 169—243.
3. [Ed.] Aristoxeni Rhythmica, Bologna 1959.

4. Ricerche sulla notazione ritmica greca, Il testo tragico con notazione musicale del POsl inv. 1413 (II p), Aegyptus 39, 1959, 280—289.
Pöhlmann, E.,
1. Griechische Musikfragmente, Ein Weg zur altgriechischen Musik, Nürnberg 1960 (Erlanger Beiträge Bd. 8).
2. s. Hunger.
3. Marius Victorinus zum Odengesang bei Horaz, Philologus 109, 1965, 134—140.
4. Der Peripatetiker Athenodor über Wortakzent und Melodiebildung im Hellenismus, WS 79, 1966, 201—213 (Festschrift Albin Lesky).
5. Ein neues griechisches Musikfragment der Wiener Papyrussammlung, Hermes 94, 1966, 501—504.
6. Antikenverständnis und Antikenmißverständnis in der Operntheorie der Florentiner Camerata, MusF 22, 1969, 5—13.
7. Die ABC-Komödie des Kallias, RhM 114, 1971.
Powell, I. U., [Ed.] Collectanea Alexandrina, Oxford 1925.
Préaux, C., Quelques échantillons papyrologiques de musique grecque, ChrEg 5, 1930, 278—285.
Raasted, Jørgen, Seikilos' Gravskrift, Foredrag til Dansk Selskab for Musikforskning, 6. 12. 67 (Manuskript).
Ramsay, W. M., Unedited Inscriptions of Asia Minor, Nr. 21, BCH 7, 1883, 277f.
Reinach, Th.,
1. La musique des hymnes de Delphes, BCH 17, 1893, 584—610.
2. La musique du nouvel hymne de Delphes, BCH 18, 1894, 363—389.
3. s. Havet, L.
4. L'hymne à la Muse, REG 9, 1896, 1—22.
5. Deux fragments de musique grecque, REG 9, 1896, 186—215.
6. Fragments musicologiques inédits, REG 10, 1897, 313—327.
7. Une ligne de musique byzantine, RA 4, 18, 1911, 282—289.
8. Hymnes avec notes musicales, FdD III 2, 1909—1913, 147—169 und 332, Anm. 1 (A. Colin).
9. Nouveaux fragments de musique grecque, RA 5, 10, 1919, 11—27.
10. Un ancêtre de la musique d'Église, RMus 3, 1922, 8—25.
11. La musique greque, Paris 1926.
Robert, L., Études Anatoliennes, Paris 1937.
Rios, R. da, [Ed.] Aristoxeni Elementa Harmonica, Rom 1954.
Romagnoli, E., Nuovi frammenti di musica greca, RMI 27, 1920, 274—313.
Rome, A.,
1. L'origine de la prétendue mélodie de Pindare, LEC 1, 1932, 3—11.
2. Pindare ou Kircher, LEC 4, 1935, 337—350.
Ruelle, C. E., Études sur l'ancienne musique greque, Paris 1875.
Schlesinger, K., The Greek Aulos, London 1939.
Schröder, O.,
1. [Rez. Thierfelder 2] BPhW 40, 1920, 350—353.
2. [Rez. Wagner 1] BPhW 42, 1922, 321—324.
3. Nomenclator metricus, Heidelberg 1929.
4. Grundriß der griechischen Versgeschichte, Heidelberg 1930.
Schubart, W.,
1. Ein griechischer Papyrus mit Noten, SB Berlin 36, 1918, 763—768.
2. Die Papyri der Universitätsbibliothek Erlangen, Leipzig 1942.

Sedgwick, W. B., A Note on the Performance of Greek Vocal Music, CeM 11, 1950, 222—226.
Sifakis, G. M., Studies in the History of Hellenistic Drama, London 1967.
Smyth, H. W., Greek Melic Poets, London 1900 (New York 1963).
Snell, B.,
1. [Rez. POxy 20, 1952] Gnomon 25, 1953, 433—440.
2. Griechische Metrik, Göttingen 1955, ^{2}1962.
Stäblein, B., Frühchristliche Musik, MGG 4, 1955, 1036—1064.
Strunk, O., Source Readings in Music History, New York 1950.
Terzaghi, N., Sul POxy 1786, Studia graeca et Latina, Turin 1963, 670—675 = Raccolta di scritti in onore di Giacomo Lumbroso, Mailand 1925, 229—234.
Thierfelder, A.,
1. Ein neugefundener Papyrus mit griechischen Noten, ZfMW 1, 1918, 217—225.
2. Päan. Tekmessa an der Leiche ihres Gatten Aias, nach einem Papyrus mit griechischen Noten bearbeitet, Leipzig o. J. [1919].
Tiby, O., La musica in grecia e a Roma, Florenz 1942.
Torr, C., The Music of the Orestes, CR 8, 1894, 397f.
Turner, E. G.,
1. Two Unrecognised Ptolemaic Papyri, JHS 76, 1956, 95—98.
2. s. Winnington-Inram 5.
Turner, R. L., A Note on the Word Accent, CR 29, 1915, 195f.
Tyard, P. de, Solitaire second ou prose de la musique, Lyon 1555.
Umpfenbach, F., [Ed.] P. Terenti Comoediae, Berlin 1870.
Vetter, W., Griechenland A: Antike Musik, MGG 5, 1956, 840—865.
Vincent, A. J. H., Notices sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique, Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi 16, 2, Paris 1847.
Vogel, M.,
1. Boetius und die Herkunft der modernen Tonbuchstaben, KMusJb 46, 1962, 1—19.
2. Die Enharmonik der Griechen I, Düsseldorf 1963.
Wackernagel, J., Das Zeugnis der delphischen Hymnen über den griechischen Akzent, RhM 51, 1896, 304f.
Wagner, R.,
1. Der Berliner Notenpapyrus, Philologus 77, 1921, 256—310.
2. Der Oxyrhynchos-Notenpapyrus, Philologus 79, 1924, 201—221.
3. [Rez. Friedländer 1] Gnomon 12, 1936, 496—504.
4. Zum Wiederaufleben der antiken Musikschriftsteller seit dem 16. Jahrhundert, Philologus 91, 1936, 161—173.
5. [Rez. Martin] Gnomon 27, 1955, 213—214.
6. [Rez. Gombosi 1] Gnomon 27, 1955, 111—115.
Walker, R. J., A Fragment of Greek Music, OCR 15, 1911, 113—119.
Weil, H.,
1. Nouveaux fragments d'hymnes accompagnés de notes de musique, BCH 17, 1893, 569—583.
2. Un nouvel hymne à Apollon, BCH 18, 1894, 345—362.
Wellesz, E. J.,
1. The Earliest Example of Christian Hymnody, CQ 39, 1945, 34—45.
2. A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford ^{2}1962.

Wessely, C.,
1. Antike Reste griechischer Musik, 22. Jahresbericht des K. K. Staatsgymnasiums im 3. Bezirk Wien 1890, Wien 1891, 16—26.
2. Papyrus-Fragment des Chorgesanges von Euripides Orest 330ff. mit Partitur, MPER 5, 1892, 65—73.
3. —, Ruelle, C. E., Le Papyrus musical d'Euripide, REG 5, 1892, 265—280.
Westphal, R., Metrik, der Griechen; 2 Bde:
1. Griechische Rhythmik und Harmonik, Leipzig ^{2}1867.
2. Griechische Metrik Leipzig ^{2}1868.
Wilamowitz, U. v.,
1. [Ed.] Timotheos, Die Perser, Leipzig 1903.
2. Griechische Verskunst, Berlin 1921.
3. [Rez. POxy 15, 1922] DLZ 43, 1922, 313—317.
Wille, G.,
1. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer, Tübingen 1951 [Diss. masch.]
2. Singen und Sagen in der Dichtung des Horaz, Eranion, Festschrift für Hildebrecht Hommel, Tübingen 1961, 169—184.
3. [Rez. Koller 2] Gnomon 37, 1965, 641—650; vgl. Gnomon 38, 1966, 640.
4. Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer, Amsterdam 1967.
Williams, C. F. A., Notes on a Fragment of the Music of Orestes, CR 8, 1894, 313—317.
Winnington-Ingram, R. P.,
1. Mode in Ancient Greek Music, Cambridge 1936.
2. Eitrem, S., Amundsen, L., Winnington-Ingram, R. P., Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation, SO 31, 1955, 1—87 (S. 1—29: The Text, by S. E. and L. A., S. 29—87: The Music, by R. P. W. I.).
3. The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre, a Theory examined, CQ 6 (50), 1956, 169—186.
4. Ancient Greek Music 1932—57, Lustrum 3, 1958, 5—57.
5. Turner, E. G., Winnington-Ingram, R. P., Monody with Musical Notation, POxy 25, 1959, Nr. 2436, 113—122.
6. [Rez. Pöhlmann 1] Gnomon 33, 1961, 692—696.
7. [Ed.] Aristidis Quintiliani de musica libri tres, Leipzig 1963.
8. [Rez. Koller 2] CR 15 (79), 1965, 193—195.
9. Pearl, O. M., Winnington-Ingram, R. P., A Michigan Papyrus with Musical Notation, JEA 51, 1965, 179—195.
Zarlino, G.,
1. Istituzioni Harmoniche, Venedig 1573, Faks. Ed. Farnborough 1966.
2. Sopplimenti Musicali, Venedig 1588, Faks. Ed. Farnborough 1966.
Ziebarth, E., [Ed.] Aus der antiken Schule, Bonn ^{2}1913.

Abkürzungsverzeichnis

Abh. Gött.: Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, philologisch-historische Klasse.
AC: L'Antiquité Classique.
AfMF: Archiv für Musikforschung.
AfMW: Archiv für Musikwissenschaft.
AJPh: American Journal of Philology.
AUG: Annales de l'Université de Grenoble.
BCH: Bulletin de Correspondance Hellénique.
BPhW: Berliner Philologische Wochenschrift.
Bursian: Jahresberichte über die Fortschritte der klass. Altertumswissenschaft, begr. von K. Bursian.
ChrEg: Chronique d'Égypte.
CeM: Classica et Mediaevalia.
CPh: Classical Philology.
CQ: Classical Quarterly.
CR: Classical Review.
CRAI: Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.
DLZ: Deutsche Literaturzeitung.
FdD: Fouilles de Delphes.
HbAW: Handbuch der Altertumswissenschaft, begr. von J. v. Müller.
JEA: Journal of Egyptian Archeology.
JHS: Journal of Hellenic Studies.
KMusJb: Kirchenmusikalisches Jahrbuch.
LEC: Les Études Classiques.
LZB: Literarisches Zentralblatt.
MGG: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik.
MPER: Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer.
MSD: Musicological Studies and Documents.
MusQu: Musical Quarterly.
MusF: Die Musikforschung.
Nachr. Göttingen: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse.
NGG: Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse.
NH: Νέος Ἑλληνομνήμων.
NJb: Neue Jahrbücher für Antike und deutsche Bildung (u. a.).
OCR: The Oxford and Cambridge Review.
POxy: The Oxyrhynchos Papyri, ed. B. P. Grenfell, A. S. Hunt, E. Lobel.
RA: Revue Archéologique.
RE: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft.
RecPap: Recherches de Papyrologie.
REG: Revue des Études Grecques.
RFIC: Revista di Filologia e di Istruzione Classica.
RGVV: Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten.
RhM: Rheinisches Museum.

RIGI: Rivista Indo-Greca Italica di Philologia, Lingua, Antichità.
RMI: Rivista musicale Italiana.
RMus: La Revue Musicale.
RPh: Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire anciennes.
SB Berlin: Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Philosophisch-Historische Klasse.
SB Heidelberg: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse.
SB Leipzig: Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse.
SB Wien: Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-Historische Klasse.
Schriften Königsberg: Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Klasse.
SO: Symbolae Osloenses.
TaPhA: Transactions and Proceedings of the American Philological Association.
ThW: Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, begr. von G. Kittel.
WS: Wiener Studien.
ZfMW: Zeitschrift für Musikwissenschaft.

Für Abkürzungen von antiken Autoren und Corpora wird verwiesen auf das Lexikon der Alten Welt, Zürich und Stuttgart 1965, 3439ff.

Bildquellenverzeichnis

Abbildungen im Textteil:

1. A. Kircher, Musurgia Universalis I 213 (= Nr. 15*).
2. A. Kircher, Musurgia Universalis I 541 (= Nr. 16*).
3. A. Kircher, Musurgia Universalis I 542 (= Nr. 16*).
4. B. Marcello, Estro poetico-harmonico III 132 (= Nr. 17*).

Abbildungen im Tafelteil:

5. Venetus Marcianus app. cl. VI 10, 205 v (= Nr. 1—5).
6. Venetus Marcianus app. cl. VI 10, 206 r (= Nr. 5).
7. Parisinus Coislinianus gr. 173, 222 v (= Nr. 1—5).
8. Neapolitanus gr. III C 4, 82 v (= Nr. 1—4).
9. Neapolitanus gr. III C 4, 83 r (= Nr. 4/5).
10. Venetus Marcianus gr. 994 (318), 228 r (= Nr. 1—5).
11. Palatinus 281, 173 r (= Nr. 6).
12. Venetus Marcianus app. cl. VI 10, 197 v (= Nr. 7—12).
13. Victorianus Laurentianus XXXVIII 24, 164 v (= Nr. 13*).
14. Aristophaneshandschrift in Privathand, nach R. J. Walker (1911). (= Nr. 14*).
15. Kopenhagen Inv. Nr. 14897 (= Nr. 18).
16. Kopenhagen Inv. Nr. 14897 (= Nr. 18).
17. Delphi Inv. Nr. 517 (= Nr. 19, Col. I.)
18. Delphi Inv. Nr. 526 (= Nr. 19, Col. II).
19. Delphi Inv. Nr. 489 (A), 1461 (B), 212 (a), 1591 (C). (= Nr. 20, Col. I 1—12).
20. Delphi Inv. Nr. 1461 (B), 1591 (C), 226 (b + c). (= Nr. 20, Col. I 13—27).
21. Delphi Inv. Nr. 225 (e + d), 1591 (C), 209 (D). (= Nr. 20, Col. II).
22. Delphi, Inv. Nr. 494 (3), 499 (4). (zu Nr. 19). Inv. Nr. 214 (h), 225 (e), 224 (f), 215 (g) (zu Nr. 20). Nach Th. Reinach 1 (1893), —, 3 (1909—13).
23. Kopenhagen Inv. Nr. 14897, nach Th. Reinach 2 (1894). (= Nr. 18).
24. Pap. Wien G 13 763/1494 (= Nr. 28/29).

Register

1. Namen und Sachen

Achilles, von Penthesilea getötet (Ptol. Heph. bei Phot. Bibl. 151b, 29–32, Eusth. zu Homer Od. 11, 538, 1696, 51f.) und Nr. 36: 119.
Akzentuationssystem, alexandrinisches: 140 mit A. 2.
Alinea: 66f., 76, 136.
Amazonomachie (Quint. Smyrn. 1, 403–422, Verg. Aen. 11, 891–895) und Nr. 36: 119.
Anapaeste: 84, 106, 114ff.
Anthologie, musikalische, auf Papyri: 105, 119, 136f.
Bühnenmusik: 78–90, 100–103, 110–139.
Cholanapaeste: 16ff., 18ff.
Chromatik: 25, 67, 76, 86, 90, 91, 93, 111, 120, 136, – in der Tragödie (Plut. mus. 20, 1137 E; –, quaest. conv. 3, 1, 645 E, Psellos (?), Über die Tragödie 5, 69 Browning): 81 mit A. 4.
Corpora antiker Musik: 9.
Daktylen: 16, 100.
Dochmien: 78.
Ekthesis in Handschriften: 23f., 27; – in Papyri: 97.
Eisthesis in Papyri: 98, 104, 128.
Epiphanie des Achilles (Eur. Hek. 37–41, 92–95, 107–115, Soph. Polyxena 480 Nauck, Ov. met. 13, 441–480, Sen. Tro. 168–199) in Nr. 36: 119 mit A. 1.
Glykoneen: 74; glykoneische Strophen (Aristonoos XVI 1 Diehl): 66 mit A. 1.
Goethe, J. W. v. zu B. Marcellos Homervertonungen: 51.
Hexameter: 14, 54.
Hymnus an Helios 16ff.; – an Nemesis: 18ff.; christlicher Hymnus: 106ff.
Hyperaeolisch: 102.
Hyperiastisch: 96, 98, 104, 136.
Hyperphrygisch: 67.
Hypolydisch: 25, 76, 90, 91, 92, 93, 108, 124, 128, 136.
Hypophrygisch: 86, 90.
Hyporchem: 60f., 65.
Iamben: 14, 54, 88, 122, 126, 130ff., 134.
Iastisch: 56, 120.
Instrumentalstücke: 36–40, 98f., 104f.
Kinesias, Verfasser von Nr. 35?: 112.
Kombinatorik im hellenistischen Schreib-, Grammatik- und Musikunterricht: 40.
Kretiker: 58ff., 68ff., 126.
Kyklopen bei der Arbeit (Verg. Aen. 8, 429–432) in Nr. 37: 124.
Limenios aus Athen, Verfasser von Nr. 20: 68ff.
Lekythion: 14, 128.
Leto und Tityos (Apollod. I 4,1; Apoll. Rhod. 1, 759–62, Hom. Od. 11, 576–581, Nonn. Dion. 20, 76f.) in Nr. 20: 76; in Nr. 30: 95.
Lydisch: 25, 39, 76, 81, 86, 90, 124.
Lykurgmythos in Nr. 22 (vgl. Hom. Il. 6, 132–140, Nonn. 20, 182ff.): 84,86.
Mei, Girolamo, Gewährsmann von V. Galilei für Mesomedes-Hymnen: 22 mit A. 5; Gewährsmann von V. Galilei für Notation in 10-Zeilen-System: 46 mit A. 5.
Melismen bei der Vertonung von Eigennamen: 100, 120, 121 mit A. 1.
Melodieführung, akzentgerechte: 30, 51f., 56, 66, 96 mit A. 9, 109, 118 mit A. 9, 128 mit A. 2, 136, 140; –, akzentwidrige: 48, 81f., 86, 90, 92, 101, 112.
Mesomedes-Ausgabe des MA: 22 mit A. 1 und 4, 30f.
„Mittelton" (Aristot. poet. 1456 b 31–33, GrGr I 3, 23; 130; 136; 310, GrRF 282, 8–14): 140.
Modulationsvermerk in Musikpapyri: 84, 86, 88, 90.
Monodie: 119, 124, 129.
Mumienkartonage: 80.
Neumen in ma. Hss. antiker Autoren: 9, 42.
Neuvertonungen der Prooimien Nr. 1/2 durch Mesomedes: 28; – des Hygieia-Hymnus des Ariphron: 31 mit A. 3.
Notation, melodische:
Chromastriche (Alyp. 23f. M, 384 Jan): 81 mit A. 4, 142 mit A. 4; *Dittographie:* 26, 99; *Doppelnotation* bei Nr. 6: 34; – bei Nr. 16*, S. de Caus, A. Kircher, M. Meibom, P. de Tyard: 48f.; – bei Nr. 17*: 51; *Einschätzung der antiken Notenschrift* (Aristox. harm. II 39f. M, Quint. inst. I 12, 14, Varro GrRF 282, 190ff.): 5; *Haplographie:* 24, 26; *Instrumentalnoten* im Wechsel mit Vokalnoten: 80f., 91, 92f.; – zur Notation von Vokalmusik 64, 76; *Ligaturen:* 112; *Melismen* notiert durch Hyphen: passim, – notiert durch Vokalwiederholung: 66, 80, 90, 120,

121 mit A. 2; *Oktavstriche* (dazu Gaud. 21, 350 Jan): 35, 102; *Quellen der antiken Notenschrift:* 142; *Sonderformen* von Notenzeichen: 142 mit A. 7; *Tonwiederholung* nicht ausgeschrieben: 65, 80, 86, 90, 92; *Unzulänglichkeit* der Notenschrift: 5; *Verlust* von durch Akzente verdrängten Notenzeichen in Hss: 24 mit A. 5, 26; *Vokalnoten* zur Notation von Instrumentalmusik: 139; *Zeichenbestand und System antiker Notation:* 142–145.

Notation, rhythmische:
Diastole: 80, 90, 92; –, von R. Wagner (vgl. Anon. Bellermann § 11=93) identifiziert: 141 mit A. 6; *Doppelpunkt*, liegender: 93; *Fehlen* der rhythmischen Notation: 66, 86, 90; *Inkonsequenzen* der rhythmischen Notation: 56f., 120, 125, 128, 137ff.; *Kolon* in Musiktexten: 141 und passim; –, in Dichtertexten als Lesezeichen, für Personenwechsel: 141 mit A. 4; *Kompismos* (vgl. Anon. Bellermann § 8–10 = § 90–92): 99 mit A. 6f., 104, 141; *Längezeichen* mit graphischer Variante: 125, 138; *Lehrbeispiele* rhythmischer Notation: 40, 105; *Leimma:* 27, 96, 128f., 137f., 141; *Lückenhaftigkeit* der rhythmischen Notation: 26f., 30, 91, 92, 112; *Melismos* (vgl. Anon. Bellermann § 8–10 = § 90–92): 99 mit A. 6f., 104, 141; *Zeichen und System* rhythmischer Notation (vgl. Anon. Bellermann § 1–11 = § 83–93): 141.

Odysseus als Gesandter auf Skyros (Prokl. Chr. 106, 29f., Quint. Smyrn. 7, 194–205) in Nr. 37: 124.
Paian: 58ff., 68ff., 94ff.; – ἐπιβατός (dazu Arist. Quint. I. 39 M): 104f.
Papyri, opisthograph: 88ff., 94ff., 106ff.; –, doppelseitig beschrieben: 88ff.
Paragraphos: 28, 74, 76, 91, 103.
Paroemiakus: 16ff., 18ff., 100.
Pentameter: 54.
Personenwechsel, verzeichnet durch χοροῦ-Vermerk: 86; –, verzeichnet durch Diastole: 90; –, verzeichnet durch Schrägstrich(?): 136.
Pherekrateen: 74.
Phrygisch: 67, 111.
Prooimion: 14ff., 27f.
Prosodion: 65f., 74f.
„*Pythagoras-Vita*" (Phot. Bibl. 249): abweichende z.T. umfangreichere Fassung in Musikerhandschriften: 23.
Pythais: 64f.
Quellheiligtum der Aphrodite am Hymettos (Situation von Nr. 38?): 129.
Quellen und Überlieferungswege antiker Musik: 9.
Refrain: 26.
Rollenbuch ohne Sprechpartien in Nr. 36: 119f., 124.
Scholien, metrisch-rhythmische: 23; –, metrisch-musikalische, aristoxenisch: 28; –, metrische, byzantinisch: 29.
Schrägstrich in Nr. 39: 136f.; –, in literarischen Papyri: 136 mit A. 2.
Schweigen bei der Epiphanie: 16, 68ff., 108 mit A. 4, 109 mit A. 7.
Scriptio continua in Papyri und Inschriften: 10 und passim.
Scriptio plena in Papyri: 118 mit A. 7, 124, 128.
Seikilos, Verfasser von Nr. 18: 54ff.
Silbentrennung in Papyri: 10, 94, 100, 110, 136.
Specimina Musicae antiquae, in Hss.: 41–44; –, in Drucken (A. Kircher, B. Marcello): 45–52.
Spondeus: 16; – μείζων (vgl. Arist. Quint. I 36 M): 94, 96, 98, 105.
Skolion: 54ff.
Subscriptio: 57; –, stichometrische: 111.
Techniten: 64f.
Tonbuchstaben, guidonische und griechische: 43; –, bei Ptolemaios (?) und Boethius: 44; – als Schlüssel am Kopf von Notenlinien: 46.
Tonstufen, leiterfremde: 67, 102, 120.
Tragödie, hellenistische: 124.
Trochaeen: 100, 126, 130ff., 134.
Unterkürzen: 106f., 120, 125, 128, 138.
Vermerk ἄλλως etc.: 23, 27f., 37, 101, 103, 105; – χοροῦ: 86, 101.
Vertonung strophischer Lyrik: 81f.
„*Wilamowitzianus*" (sog. choriambischer Dimeter): 74.
Wortakzent, s. Melodiebildung.
Worttrennung in Papyri: 10, 136.
Wort und Ton in der Theorie der Renaissance: 52; – bei antiken Autoren: 82.
Zeichen für Gedichtanfang und -ende: 23f., 27f.

2. Stellen

Accius Philocteta 525–534 Ribbeck: 124.
Aischylos Achilleis 211–259 Mette: 90; Bassarai 83 Mette: 28; Choephoren 61: 84; Diktyulkoi 464 Mette: 129; Hiketiden 14: 84; Hoplon Krisis 283–290 Mette: 101; Lykurgie 69–81 Mette: 86; Perser 931ff.: 86; Prometheus 88f.: 106; – Pyrkaeus 343 Mette: 129; Salaminiai 295–301 Mette: 101; Sieben gegen Theben 6: 88; 1060: 132; Theoroi 21 Mette: 88; Thrakerinnen 291–294 Mette: 101.
Alypios 23f. M, 384 Jan: 142 A. 4.
Anonymus Bellermann § 1–11 = 83–93; 141 A. 1; § 8–10 = 90–92: 99 mit A. 6f.; § 66: 142; § 77: 142.
Anthologia Palatina 5, 35: 84; 6, 103: 84; 12, 76: 95; 14, 63: 22; 16, 323: 22.
Apollodor 1,4,1: 76.
Apollonios Rhodios 1, 759–762: 95.
Ariphron XX Diehl: 13, 22, 31 mit A. 3.
Aristeides or. 13, 179: 109.
Aristeides Quintilianus 1, 22 M: 81; 1, 27 M: 142; 1, 34ff. M: 28f.; 1, 36 M: 29, 96, 105; 1, 39 M: 105, 128; 1, 52f. M: 28.
Aristonoos XVI 1 Diehl: 66 Anm. 1.
Aristophanes Ritter 1314: 88; Wolken 275–277 (= Nr. 14*): 43f.; – 123, 133, 789: 88; Frieden 309, 500, 1221: 88; Frösche 187ff., 991: 88; Thesmophoriazusen 39–51: 16, 109; Wespen 51, 852, 982, 1477: 88; Fr. 392f. Kock: 88.
Aristoteles poet. 1456 b 31–33: 140.
Aristoxenos harm. 2, 34 M: 28; 2, 39f. M: 5; rhythm. 296–300 Mor.: 28; 302 Mor.: 29.
Athenaios 4, 148 C: 95; 4, 187 E: 109; 15, 702: 31.
Athenodor GrGr 1,3, 474, 19–23: 82.
Bakcheios 11–42, 293–302 Jan: 142; 100f., 315 Jan: 29.
Boethius inst. mus. 4,3f.: 44, 142; 4, 114f.: 44, 142; 4, 16: 142; 4, 17: 44; 4, 18: 44; 5, 14: 44.
Cicero orat. 17, 57f.: 82.
Clemens Alex. hymn. 59: 106.
Didymos Alex. Migne 39, 589 b: 109.
Diogenes Laertios 1, 34; 1, 61: 110.
Dionysios Hal. de comp. v. 11, 63: 82.
EtM 459, 25f. s.v. θύσθλα: 126; 694, 2 s.v. πρυτανεῖον: 109; 805, 6f. s.v. χάλις: 84.
Euripides Bakchen 1084: 190; – 1051: 92; Hekabe 37ff., 92ff., 107ff.: 119 mit A. 1; Herakliden 866: 92; Meleagros: 129; – Fr. 550 Nauck: 132; Orestes 322–328 = 338–344 (= Nr. 21): 78ff.; – 976: 92; – 1173: 130; Phaethon Fr. 781, 11–13 Nauck: 28; Phoinissen 558: 92; Rhesos 229: 88.
Eustathios zu Homer Il. 6, 134: 126; zu Homer Od. 11, 538: 119.
Gaudentios 20–23, 347–356 Jan: 142; 21, 350 Jan: 35.
GrGr 1, 3, 23; 130; 136; 310: 140.
Hephaistion 10, 31 Consbruch: 29; Choiroboskos zu H., 218 Consbruch: 121.
Hesiod Theog. 175: 84.
Hesych s.v. κύλλου πήρα: 129.
Homer Od. 11, 576–581: 76, 95; Il. 1, 121–244: 90; Il. 6, 132–140: 84, 86; Il. 8, 36: 84; hymn. 13: 50ff.
Inschriften
FdD III 2, 11; 47; 48; 49: 64f.; 137; 138: 58–76; 191: 66.
GDI 5115: 121.
IG 2² 4533: 31; 4² 132: 31; 14, 359*: 16; 5,1, 1468: 84.
Kopenhagen Antiksamlingen Nr. 14897 (= Nr. 18): 54.
Isokrates 12, 136: 110.
Kallimachos hymn. Artem. 16; Del. 238: 88.
Limenios XVIIII Diehl (= Nr. 20): 68ff.
Lukian am. 14, 412: 88; laps. 6, 733: 31; trag. 129: 16, voc. iud. 8: 126
Lydus mens. 184 Wünsch: 20, 22.
Lykurg Alex. 308: 88.
Martianus Capella 3, 268: 82.
Maximus Thyr. 7, 1, 42 A: 31.
Nikander ther. 589: 84.
Nonnos 20, 76f.: 76; 20, 182ff.: 84.
Oinopides VS 41, 7: 28.
Orphische Hymnen 51: 84; – Argonautika 1008: 109.
Ovid Met. 3, 314: 84; 13, 441–480: 119 mit A. 1.
Papyri
PAmherst I 2: 141 A. 4.
PBerlin 6870 (= Nr. 30–33): 94ff.; 9771: 136 A. 1; 9775: 141 A. 4.
PGrenfell I 1: 141 A. 4.
PMichigan 2958 (= Nr. 39/40): 130ff.
POslo 1413 (= Nr. 36/37): 114ff.
POxy 9 + 2687: 66 A. 4, 105; 10, 11, 26, 211, 212, 229: 141 A. 4; 413: 136 A. 1; 1019: 136 A. 1; 1786 (= Nr. 34): 106ff.; 2161: 101; 2255: 101; 2256: 101; 2436 (= Nr. 38): 126ff.
PStraßburg 305–307: 136 A. 1.
PWien G 2315 (= Nr. 21): 78ff.; G 29825 a/b (= Nr. 22/23): 84ff.; G 29825 c–f (= Nr. 24–27) 91ff., G 13763/1494 (= Nr. 28/29): 93.
PZenon 59533 (= Nr. 35): 110ff.
Parmenides VS 28 A. 20: 28.
Pausanias 8, 39, 6: 84.
Photios Bibl. 151: 119; 249: 23.
Phrynichos 95 Kock: 88.

Pindar Pyth. 1, 1–8 (= Nr. 16*): 47 ff.
Platon Prot. 337 D: 109.
Plutarch de frat. am. 2, 479 A: 31; mus. 20, 1137 E: 81; quaest. conv. 3, 1, 645 E: 81; de virt. mor. 10, 450 B: 31; .
Psellos (?), Über die Tragödie 5, Browning 69: 81.
Ptolemaios harm. 18f., 26f., 49f., 60f. Düring: 44; 110f. Düring: 39.
Proklos chr. 106, 29f.: 124.
Quintilian inst. 1, 12, 14: 5.
Quintus Smyrn. 1, 403–422: 119; 7, 194–205: 124.
Seneca Tro. 168–199: 119 mit A. 1.
Sextus Emp. adv. math. 9, 49, 386f. Mutschmann: 31.
Sophokles Antigone 137: 106; – 966: 92; Aias 917–19: 100; Ichneutai 237 ff.: 129; Lemniai 363 Nauck: 124; Oedipus Kol. 1508: 84; Philoktet 575, 986f.: 124; Polyxena 480 Nauck: 119 mit A. 1; Skyrioi 513 Nauck: 119; Trachinierinnen 984: 134.
Suda s.v. Νέμεσις: 22; s.v. Κύλλου Πήρα: 129.
Synesios hymn. 1, 72–94: 16, 22, 108; 1, 266f.: 106; 2, 28–50: 108f.; 2, 32 ff.: 106; – ep. 95, 235 b: 20, 22.
Terenz Hec. 861 (= Nr. 13): 41 f.
Themistios or. 11, 151 BC: 31.
Theognost 53 Cramer: 88.
Theopomp FGrHist 115 F 281: 109.
Varro GrRF 282, 8–14: 140; 282, 109 ff.: 5; 303, 84f.: 82.
Vergil Aen. 8, 429–432: 124; 11, 891–895: 119.

Tafeln Nr. 1-4 desunt

V

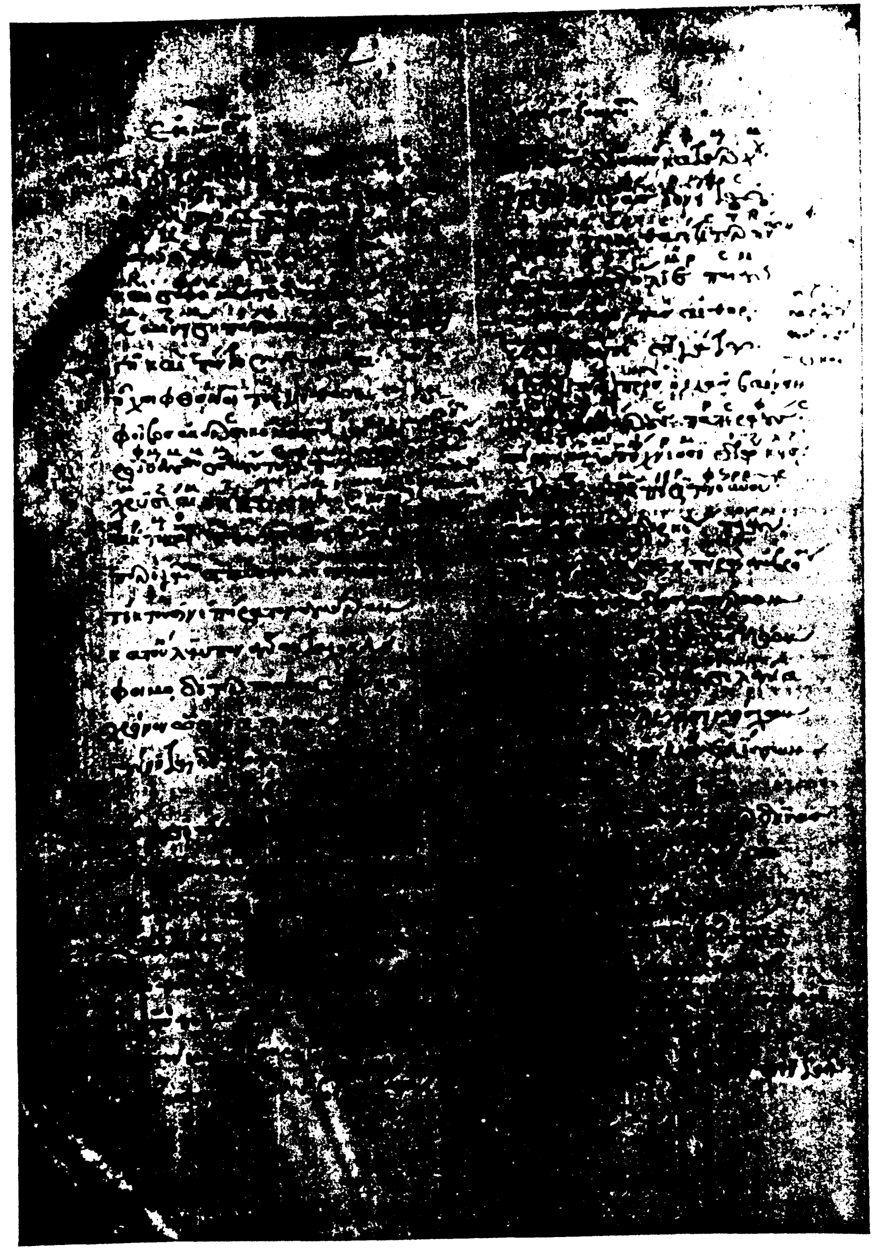


Abb. 5. Venetus Marcianus app. cl. VI 10, 205 v (= Nr. 1–5)

VI

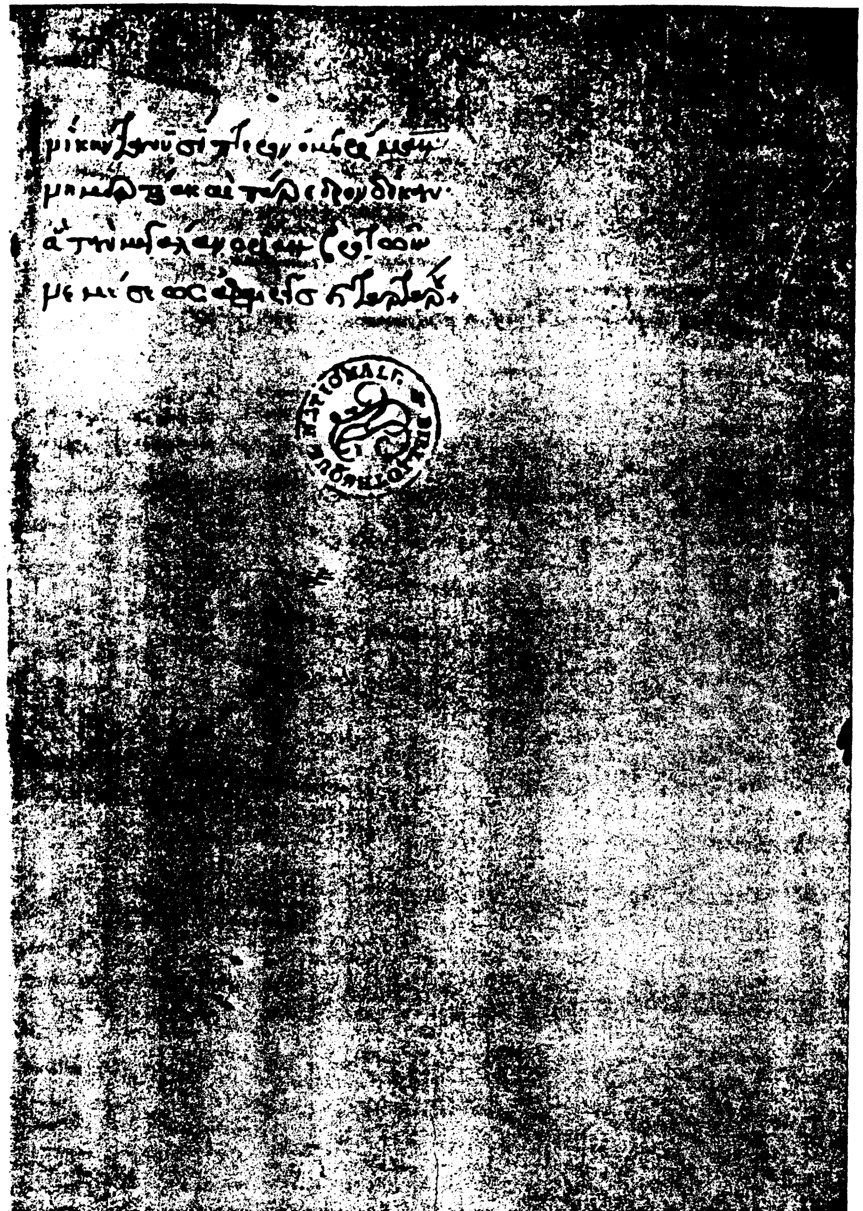


Abb. 6. Venetus Marcianus app. cl. VI 10, 206 r (= Nr. 5)

VII

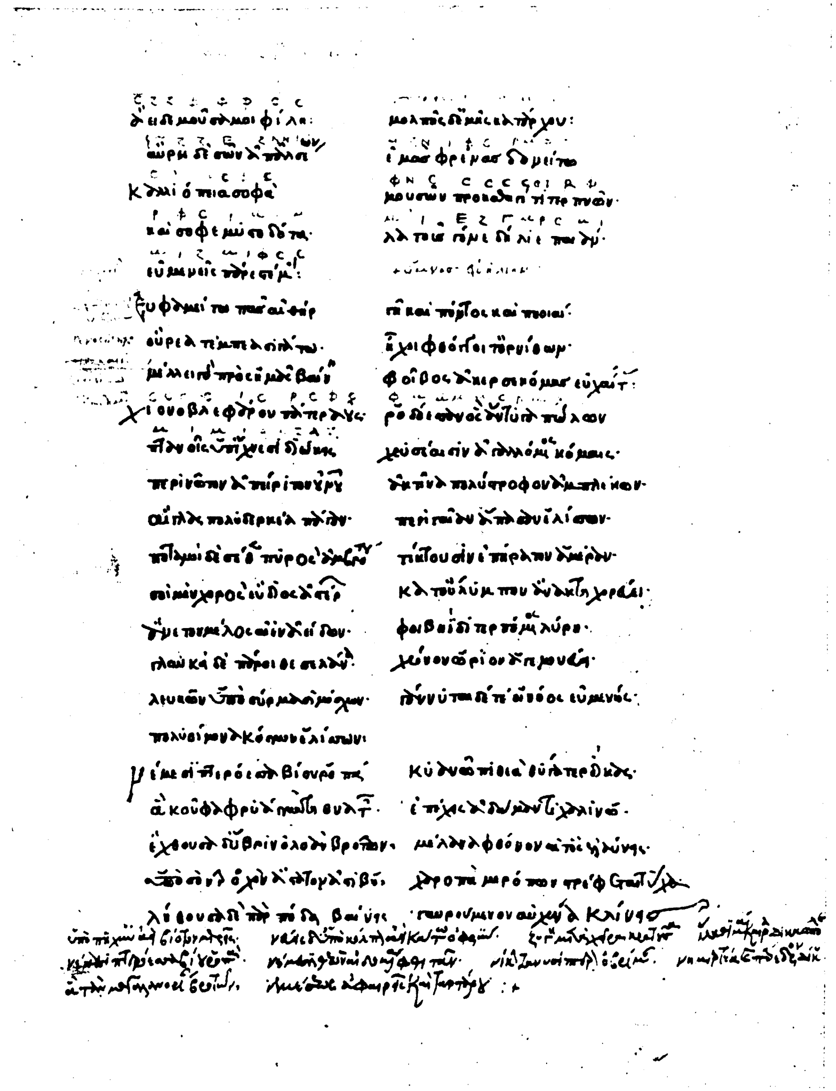


Abb. 7. Parisinus Coislinianus gr. 173, 222 v (= Nr. 1–5)
Photo Bibl. Nat. Paris

VIII

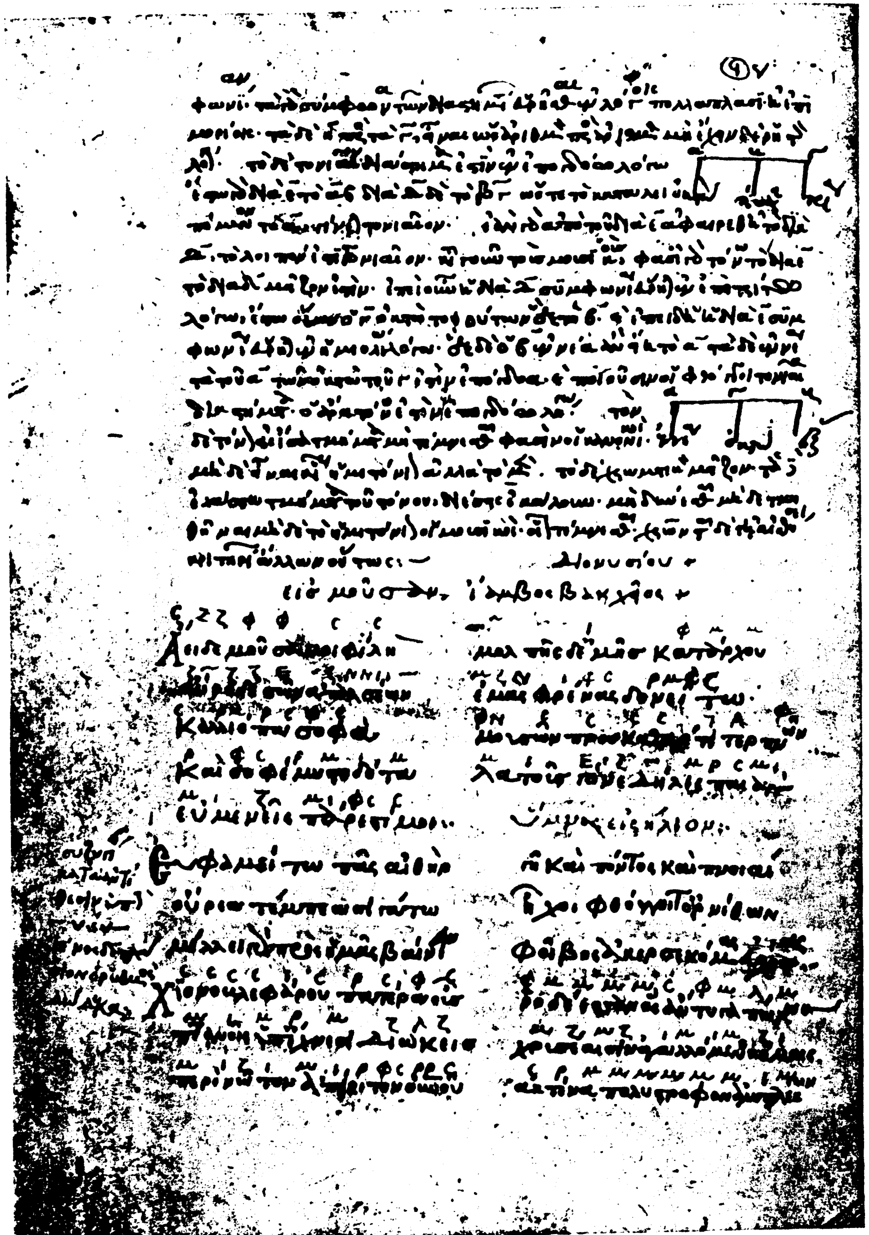


Abb. 8. Neapolitanus gr. III C 4, 82 v (= Nr. 1–4)

IX

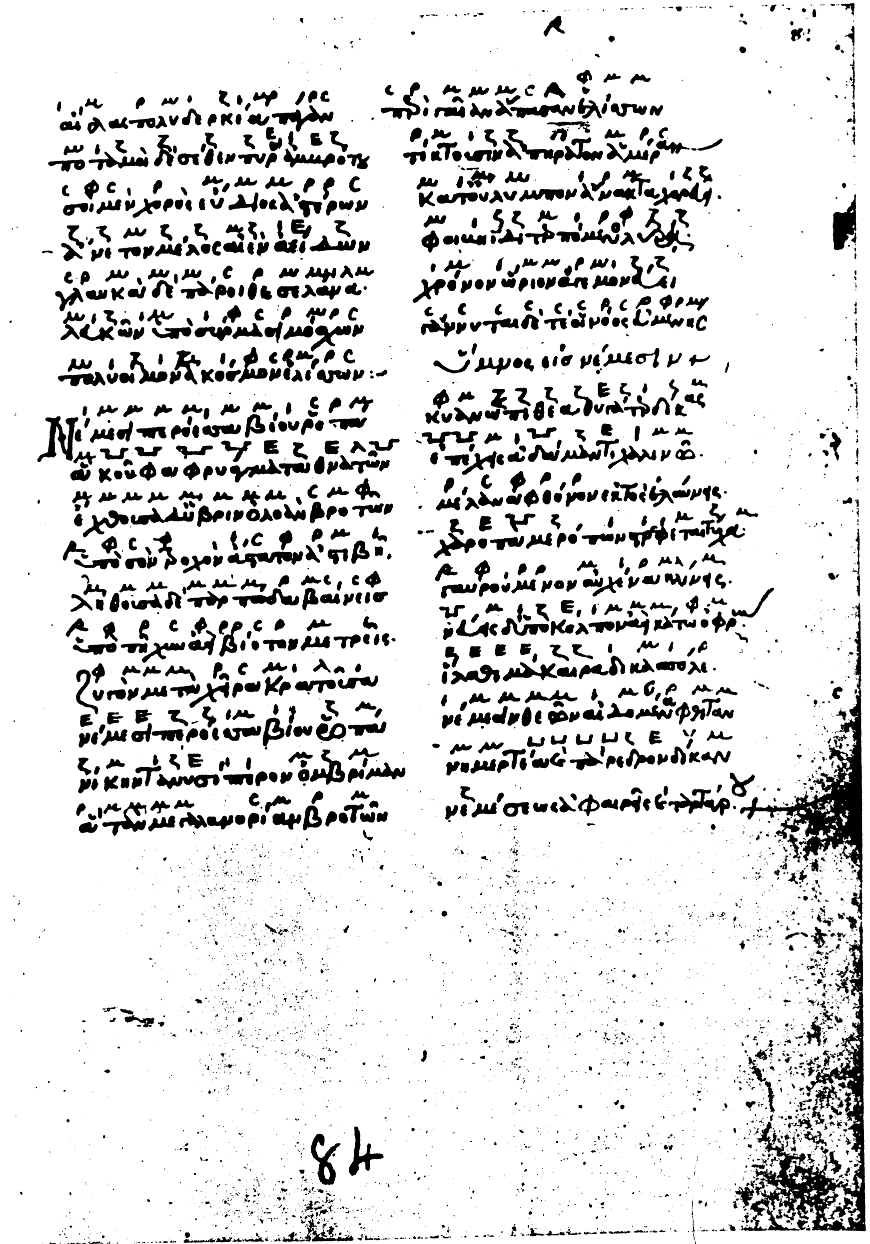


Abb. 9. Neapolitanus gr. III C 4, 83 r (= Nr. 4/5)

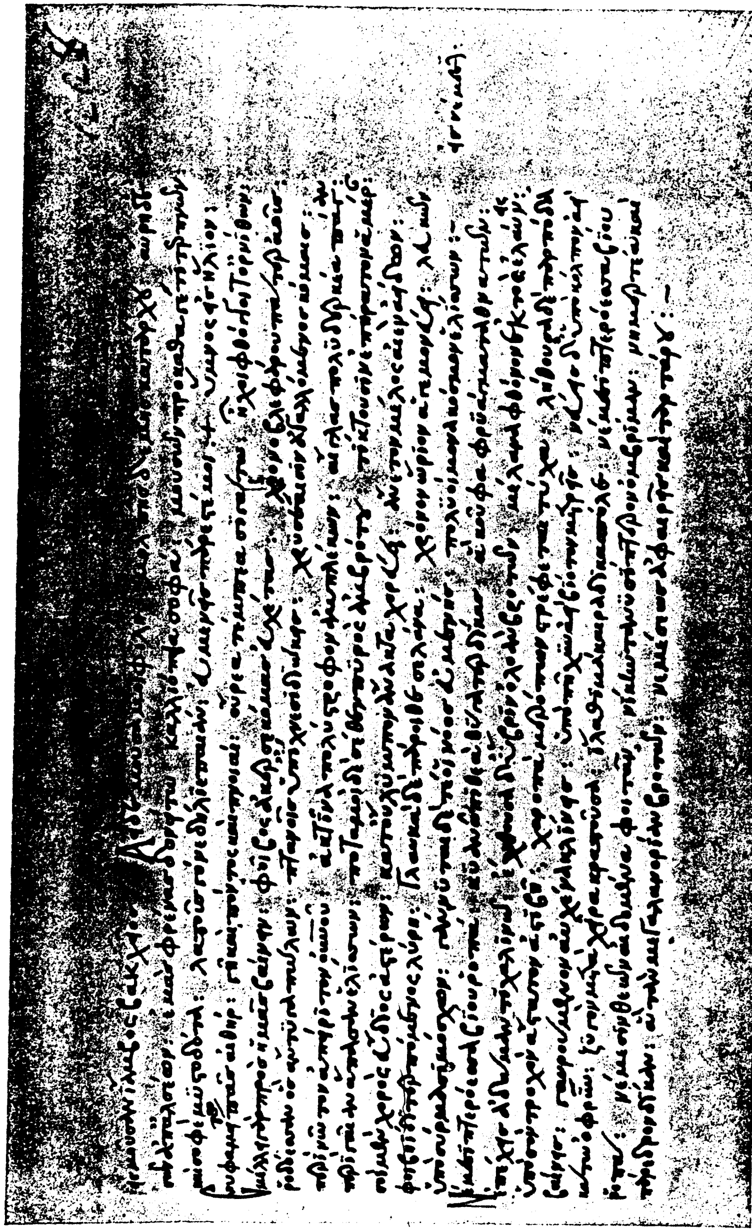


Abb. 10. Venetus Marcianus gr. 994 (318), 228 r (= Nr. 1–5)

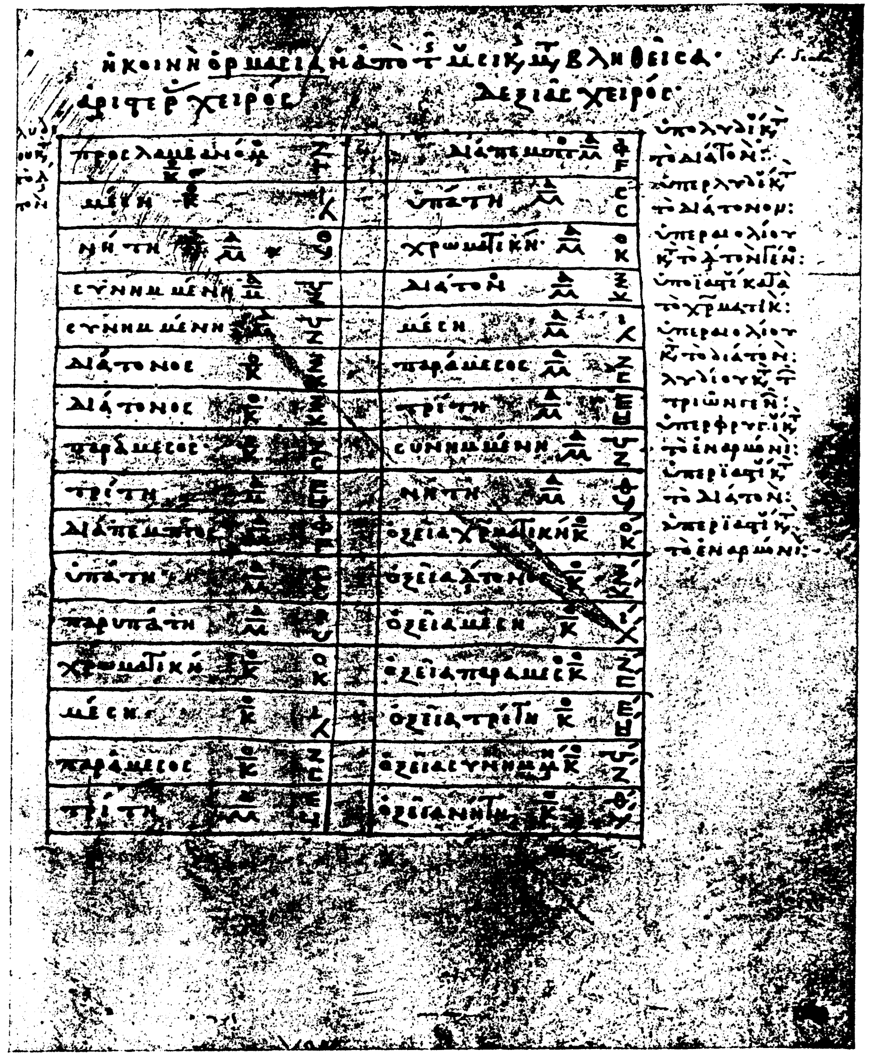


Abb. 11. Palatinus 281, 173 r (= Nr. 6)

XII

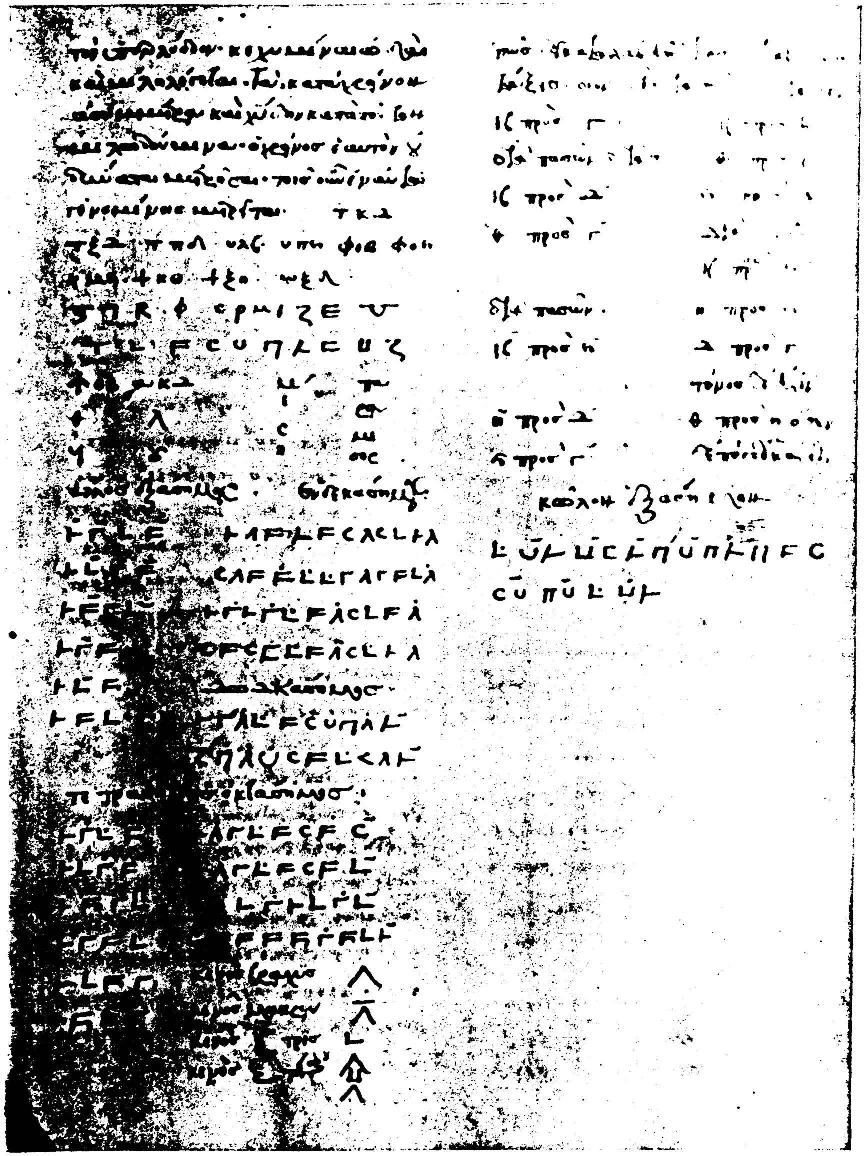


Abb. 12. Venetus Marcianus app. cl. VI 10, 197 v (= Nr. 7–12)

XIII

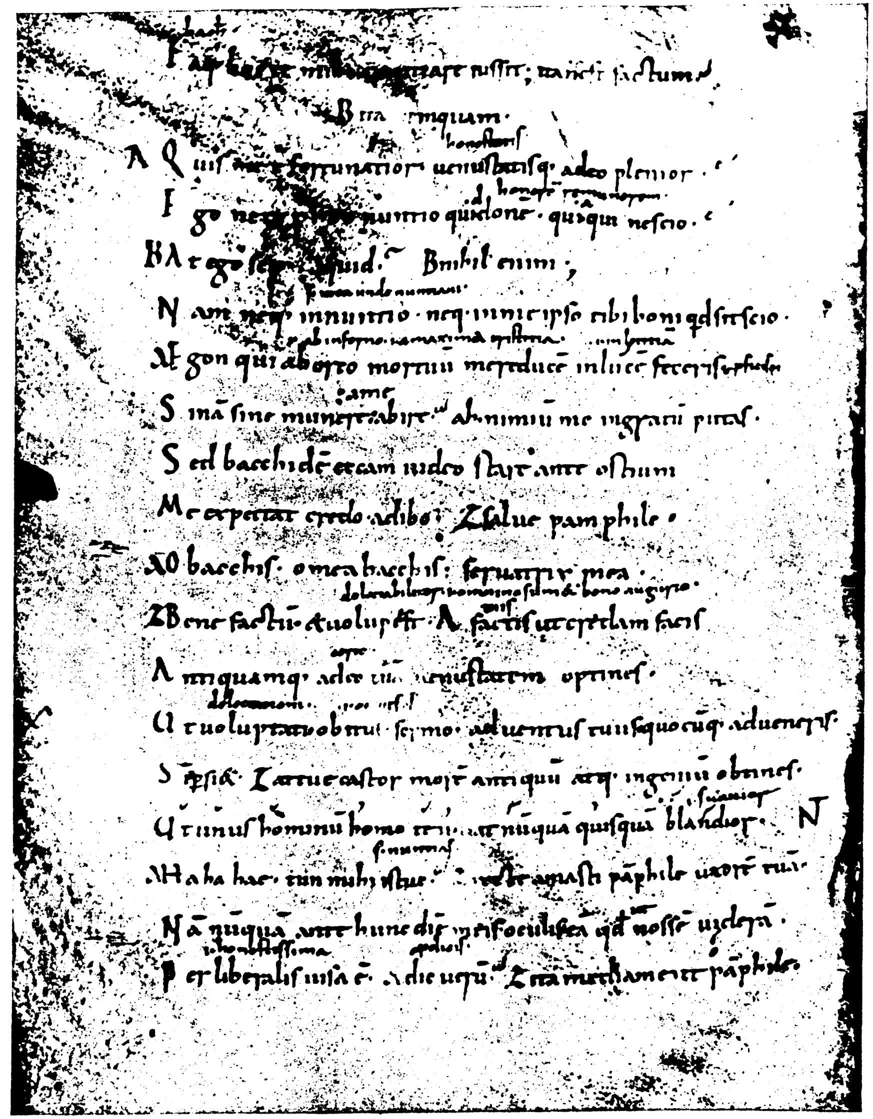


Abb. 13. Victorianus Laurentianus XXXVIII 24, 164 v (= Nr. 13)*

XIV

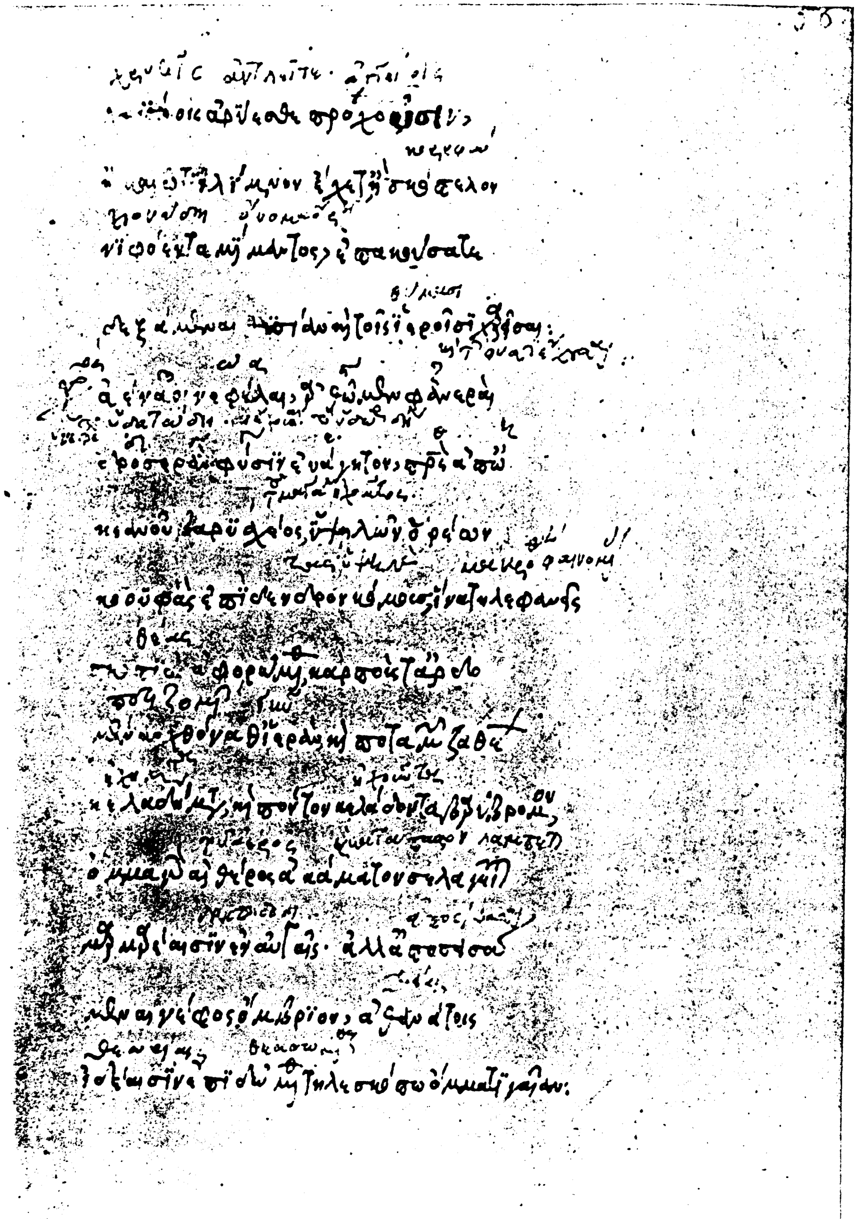


Abb. 14. Aristophaneshandschrift in Privathand, nach R. J. Walker (1911). (= Nr. 14)*

XV - XVI

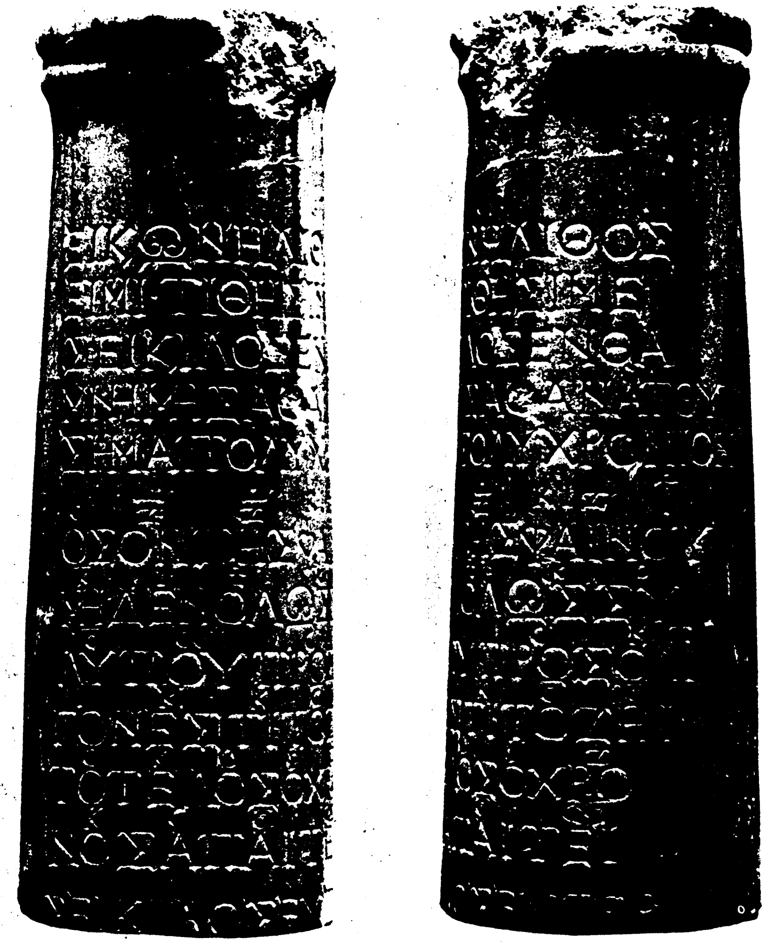


Abb. 15/16. Kopenhagen Inv. Nr. 14 897 (= Nr. 18)



Abb. 17. Delphi Inv. Nr. 517 (= Nr. 19, Col. I)



Abb. 18. Delphi Inv. Nr. 526 (= 19, Col. II)



Abb. 19. Delphi Inv. Nr. 489 (A), 1461 (B), 212 (a), 1591 (C). (= Nr. 20, Col. I 1–12)



Abb. 20. Delphi Inv. Nr. 1461 (B), 1591 (C), 226 (b+c). (= Nr. 20, Col. I 13–27)



Abb. 21. Delphi Inv. Nr. 225 (e+d), 1591 (C), 209 (D). (= Nr. 20, Col. II)

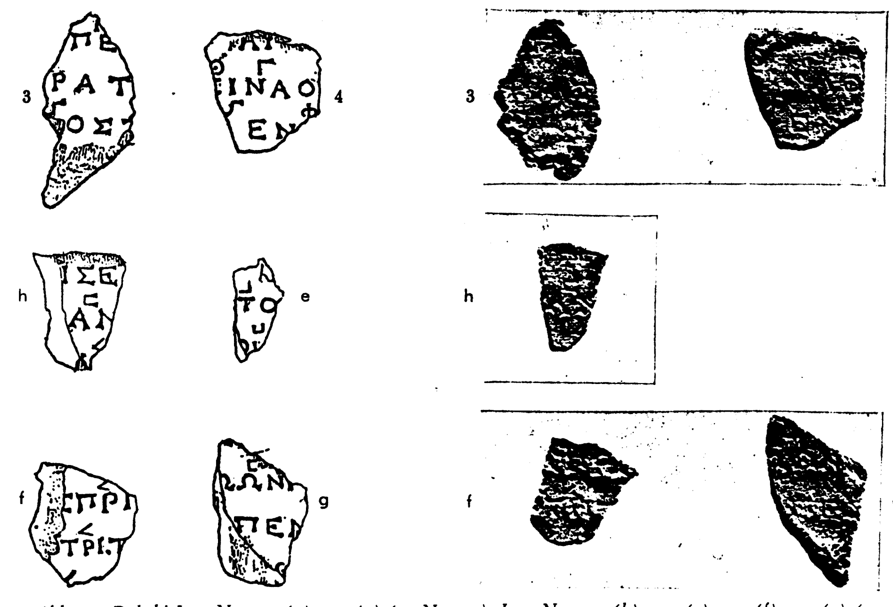


Abb. 22. Delphi Inv. Nr. 494 (3), 499 (4), (zu Nr. 19); Inv. Nr. 214 (h), 225 (e), 224 (f), 2:5 (g), (zu Nr. 20). Nach Th. Reinach 1 (1893), –, 8 (1909–13)

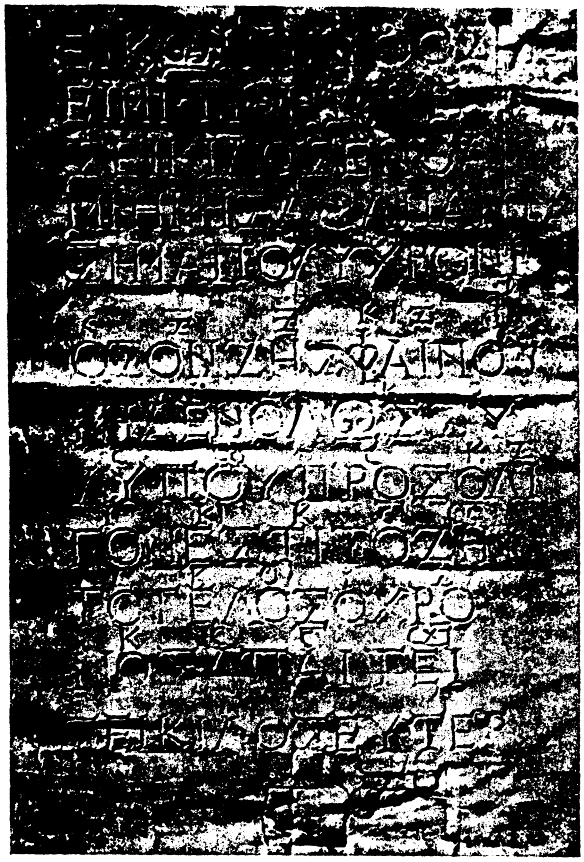


Abb. 23. Kopenhagen Inv. Nr. 14897, nach Th. Reinach 2 (1894). (= Nr. 18)

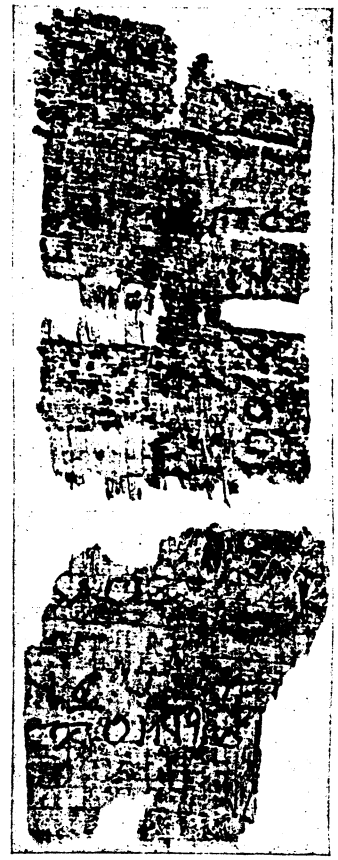


Abb. 24. Pap. Wien G 13 763/1494 (= Nr. 28/29)